

STUDII ȘI CERCETĂRI DE
**ISTORIA
ARTEI**

Seria artă plastică

TOMUL 38
1991

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor șef: RĂZVAN THEODORESCU; *Redactor șef adjunct:* IOANA VLASIU; *Membri:* THEODOR ENESCU, DAN GRIGORESCU, DAN HĂULICĂ, REMUS NICULESCU, SORIN ULEA, GHEORGHE VIDA, MAGDA CĂRNECI, ANDREI PLEȘU; *Secretar științific de redacție:* TEREZA SINIGALIA; *Secretar de redacție:* DANIELA ARTĂREANU.

La revue *STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI*, seria *ARTĂ PLASTICĂ* (*REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART*, série *BEAUX-ARTS*) paraît une fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à ROMPRESFILATELIA, SECTORUL EXPORT-IMPORT PRESĂ, P.O. Box 12—201, telex 10376 prsfi r, Calea Griviței 64—66, București, România. En Roumanie vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

În țară revistele se pot procura prin poștă pe bază de abonament. Prețul unui abonament este de 45 lei.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite Comitetului de redacție al revistei pe adresa: INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI, Redacția: Calea Victoriei 196, București, R—71101, c.p. 22—129, sectorul 1.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA ARTĂ PLASTICĂ

Tom 38

1991

S U M A R

ARTĂ VECHĂ ROMÂNEASCĂ

DANIEL BARBU,	Preliminarii la o istorie a portretului vechi românesc—însemnări metodologice	3
ANCA VASILIU,	Un model de iconografie monastică de la începutul veacului al XVIII-lea	11
CORINA POPA,	Schitul Fedeleșoiu (Vilcea)	27
RĂZVAN THEODORESCU,	Istorie și profeție în arta Țării Românești în prima jumătate a secolului al XVIII-lea	37
MIHAI SORIN RĂDULESCU,	Pe marginea tabloului votiv al bisericii din Stănești (Gorj)	47

ARTĂ MODERNĂ ROMÂNEASCĂ

THEODOR ENESCU,	Momentul 1910 în istoria artei moderne românești	55
-----------------	--	----

115 ANI DE LA NAȘTEREA LUI CONSTANTIN BRÂNCUȘI

CRISTIAN VELESCU,	<i>Cumințenia pământului și Sărutul</i> de Constantin Brâncuși, o abordare iconologică	67
-------------------	--	----

NOTE

ADRIAN-SILVAN IONESCU,	Observatori de front englezi în războiul din 1877—1878	79
------------------------	--	----

CRONICA

Sesiunile de comunicări științifice ale Institutului de istoria artei (1990—1991)	95
---	----

RECENZII

PONTUS HULTEN, NATALIA DUMITRESCO și ALEXANDRE ISTRATI, <i>Brâncuși</i> , Flammarion, 1986, 335 p., 591 il. (Cristian Velescu) . . .	97
--	----

PRELIMINARII LA O ISTORIE A PÖRTRETULUI VECHI ROMÂNESC —ÎNSEMÑĂRI METODOLOGICE—

de DANIEL BARBU

Cel care s-ar încumeta să alcătuiască o istorie a artei portretului în vechea cultură românească se poate bizui pe un număr destul de important de anchete preliminare, studii de detaliu și chiar încercări parțiale de sinteză. Evocându-le la începutul acestor însemnări, se cuvine să-l numesc, mai întâi, pe Nicolae Iorga. Interesul său continuu pentru prosopografie și iconografie, felul strălucit în care a conceput o istorie a românilor nu numai în documente, dar și în „chipuri și icoane”, au făcut ca majoritatea lucrărilor sale să cuprindă informații prețioase asupra subiectului: indispensabile sînt volumele de inscripții și cele două serii de portrete princiare editate de savant. Al doilea nume pe care-l suscită studiul portretelor vechi românești este cel al Mariei Ana Musicescu: de la chipurile istorice de pe broderii și pînă la iconografia lui Dimitrie Cantemir, puține au fost portretele ce au scăpat atenției neobosite a regretatei cercetătoare, care a inițiat și a desenat — păstrînd un just echilibru între diversele metode ce-i stăteau la dispoziție — trăsăturile principale ale unei istorii a artei portretului. Remarcabile contribuții dedicate fie unor teritorii artistice, fie iconografiei unor personalități, fie portretelor de pe anumite categorii de obiecte au fost aduse de Virgil Drăghiceanu, Victor Brătulescu, Ioan C. Filitti, Carmen Laura Dumitrescu și Cornelia Pillat pentru Țara Românească, de Orest Tafrali și Sorin Ulea pentru Moldova; argintăria și costumul au fost studiate de Corina Nicolescu; numismatica și sfragistica de Constantin Moisil și Emil Vîrtosu; Marcu Beza a explorat monumentele și colecțiile din străinătate, iar Andrei Pippidi a întreprins o exemplară anchetă asupra chipului lui Mihai Viteazul. Numeroși alți specialiști au pus în valoare imaginile istorice aflate pe ziduri de biserică, în manuscrise, pe piese somptuare, pe monede ori sigilii.

Studierea portretelor vechi românești nu a fost, cu toate aceste realizări, o întreprindere lipsită de riscuri în ceea ce privește elaborarea unei imagini coerente și convingătoare. La început, a fost tentația prosopografiei. S-au lăsat în voia ei mai ales istoricii. Ei au invocat portretele cu titlu de argument de ordin genealogic. Cercetînd chipurile dintr-un pronaos, istoricii corectează o înrudire, descoperă un descendent necunoscut, identifică părinții unui personaj de vază, completează știrile despre vreo ramură uitată a cutărui neam boieresc, sporesc datele despre activitatea ctitoricească a unui domn sau dregător. Toate aceste rectificări și adăugiri minuțioase sînt, nimeni n-ar îndrăzni s-o conteste, deosebit de utile. Pe de altă parte, nimic nu este mai ispititor, uneori, decît voluptatea erudiției. Să recunoști într-un portret pînă atunci trecut cu vederea chipul unui celebru personaj istoric, să afli într-un codex neștitut de nimeni miniatura unui voievod, să vezi sub tina unui zid pe lingă care înaintașii tăi au trecut nepăsători imaginea unui vlăstar domnesc, să descifrezi subtile legături genealogice sau ideologice între figura unui boier și reprezentarea alăturată

a unui suveran, să demonstrezi că banala siluetă a unui războinic ecvestru ar fi, nici mai mult nici mai puțin, primul autoportret al artei românești, să încerci să dai un nume și o făptură istorică icoanei pe jumătate șterse a unui donator, sînt tot atîtea savante izbinzi asupra unui trecut care, prea adesea, se refuză cunoașterii. Dar totul capătă curînd aspectul unui joc cu soldați de plumb, căci acest „război al cunoașterii” nu este unul adevărat, cu oameni și idei. Orice voluptate se plătește, mai devreme sau mai tîrziu, iar în cazul acesta prețul este chiar omul, care rămîne străin eruditului aplecat asupra ctitorului, înrudirii, funcției, procesului istoric, ideologiei sau cronologiei.

Demersul prosopografic este însă, într-o oarecare măsură, îndreptățit. O indică, printre alții, cu autoritatea martorului contemporan, Paul de Alep : oamenii acelor vremuri, aflați înaintea unor portrete, doreau să se recunoască, să-și privească părinții, să-și admire copiii și să-i apuce amțeala (precum mai tîrziu pe bunica lui Ion Ghica) în fața evgheniei neamului lor atunci cînd își numărau strămoșii înșirați pe perete¹. Ei doreau să vadă toate acestea ; dar oare *noi* trebuie, sau măcar putem să vedem aceleași lucruri ? Eruditul își face iluzia că poate să vadă exact, sau aproape, același lucru ca acei care au comandat și executat portretele transformate, între timp, în obiecte de studiu, el crede că poate să instaureze, cu alte cuvinte, și în acest domeniu tirania „adevărului istoric”, a istoriei *așa cum s-a petrecut ea*, după memorabila formulă a lui Leopold von Ranke. O imagine arată însă nu numai ceea ce *era* cel portretizat să arate, ci în egală măsură ceea ce *știe* artistul să facă, ceea ce *se știe*, la un moment dat și într-un anume loc, despre felul în care se cuvine să fie portretizat cineva, ceea ce *așteaptă* să vadă și să cunoască o întreagă societate de la portretele sale. Or, acest univers atît de complex nu intră în calculele istoricului tradițional.

Desigur, istoriografia românească nu-și poate permite deocamdată luxul de a privi cu superioritate acest tip de metodă extensivă, ce funcționează pe un singur nivel. Există încă numeroase portrete nepublicate, incorect identificate, insuficient studiate sau, pur și simplu, necunoscute. De aceea, cercetarea prosopografică are toate motivele să-și spună, în continuare, cuvîntul. Nu trebuie însă lăsată să vorbească singură sau pe un ton prea ridicat.

Dacă temelia unei istorii generale a vechilor portrete românești este așezată de erudiția prosopografică, „parterul” este opera erudiției arheologice. Iată un pas înainte, nu prea decis încă, ezitînd să se desprindă de terenul sigur al istoriei *așa cum s-a petrecut ea*. Identitatea, identificarea și cronologia au încă o pondere însemnată. Obiecte de studiu sînt, mai întîi, costumele personajelor și atributele autorității sau rangului. Aflăm acum totul despre țesături, despre originea, circulația și prețul acestora ; nu mai are nici un secret evoluția și croiul pieselor de veșmînt ; știm cînd a apărut caftanul, ce este o granață, cum arătau o sucnă ori un anteriu ; stabilim momentul în care cismele europene au fost înlocuite de papucii galbeni ai Orientului ; măsurăm lățimea borurilor, înălțimea și rotunjimea ișlicelor ; examinăm tipurile de blănuri și inventariem șiragurile de perle, colanurile, pandantivii, lanțurile de aur, surguciurile și inelele cu nestemate ; apoi ni se spune cum arătau coroanele domnești, care era forma lor în Moldova și Țara Românească, în secolul al XVI-lea sau în cel de-al XVII-lea, cînd au fost abandonate în favoarea cușmelor ; căutăm atributele puterii și emblemele ctitoricești ; trecem în revistă buzdugane și stindarde, năfrâmi, cruci cu unul, două sau trei brațe ; hotărîm cine și cînd avea dreptul să le poarte, facem presupuneri asupra originii și funcției lor ; în sfîrșit, tragem concluzii cu privire la ceremonialul aulic, la modă și, eventual, la moravuri. Ca să fim drepi, ruptura de istorie este totuși notabilă : oamenii încep să aibe nu numai nume, familie și funcție, dar și o înfățișare.

Dar cum nu haina face pe om, ambițiile erudiției arheologice nu se opresc aici ; ele vizează mult mai sus, deasupra solului, de unde împrejurimile devin vizibile și orizontul se lărgeste. Istoria tradițională a artelor are în centrul ei problema stilului. Trecem atunci la evoluția formelor, vorbim despre monumentalitate sau miniaturizare, despre influența picturii murale asupra broderiei, despre plasticitate ori grafism, despre volume, contururi, tranziții și culori, despre transmiterea tradiției bizantine și pătrunderea elementelor occidentalizante. Ajungem, străbătînd toate acestea, la sensibilitatea artistică a unei epoci și la gustul estetic al unui anumit veac. Aici, istoricul de artă pare să surprindă schimbarea, specificitatea, caracteristica unică și definitorie a fiecărui portret. Din nefericire, atitudinile — sau, mai bine zis, limbajul care le traduce — nu suportă decît cel

¹ Călători străini despre țările române, VI, București, 1976, p. 224.

mai mic număr de variante și dau naștere unei tipologii figurative ce se epuizează în doar câteva formule: cutare personaj are o atitudine convențional hieratică, altul este, dimpotrivă, umanizat și individualizat; un voievod apare, de regulă, majestuos și solemn; copiii sînt, de cele mai multe ori, zugrăviți cu duioșie, cu linii blinde și ovalul feței dulce; chipul unui boier trădează înțelepciune, agerime, vitejie, uneori cupiditate ori viclenie; în privirea unei doamne cineva citește ambiția politică, iar fața alteia vorbește despre grijile casnice; sub obrazii rotunzi ai unui domn se ascunde firea blajină a bătrînului gospodar pămîntean, în timp ce nasul vulturesc al altuia ne indică temperamentul său împărătesc. Pe de altă parte, tratamentul cromatic este fie sever, rece și întunecat, fie exaltat, strălucitor și viu. Orice s-ar spune, stilul — astfel comentat — nu este încă omul, iar psihologia înaintașilor noștri din Vechiul Regim apare de o sărăcie ce are darul să ne pună pe gînduri.

Dar metoda arheologică ascunde o capcană încă și mai periculoasă; cei care nu reușesc să o evite riscă să piardă nu numai înțelegerea reprezentărilor ctitoricești, ci să-și închidă chiar orice cale de acces spre adevăratele probleme ale artei vechi românești. În ultimele decenii — și pentru motive numai parțial independente de voința autorilor — puțini au fost cei ce-au avut perspicacitatea de a nu se lăsa atrași în această cursă. Pericolul constă în operarea unei inadmisibile discriminări între imaginea donatorilor și programul iconografic care-o include. Acesta din urmă ar fi, prin însăși natura sa, victima neajutorată a tradiției bizantine, a spiritului retrograd, conservatorismului și misticismului. Dimpotrivă, în tabloul votiv, zugravul — ce a lucrat parecă în silă și împotriva propriilor convingeri celelalte fresce — își dă cu adevărat măsura artei sale. Aici și numai aici se manifestă „ruperea de tradiție” și își fac apariția înrîuririle apusene, aici se pun problemele realismului și observării naturii, pe scurt, acesta este locul „progresului” în artă. Tabloul ctitoricesc, conceput ca „partea cea mai dinamică” a programului, ajunge să semene cu o mașinărie modernă care trage după sine un șir lung și obosit de vestigii ale trecutului.

Metoda arheologică este menită să aducă servicii valoroase, dar numai cu condiția de a nu se staționa prea multă vreme la nivelul ei. Ea trebuie să rămînă doar infrastructura discursului, gramatica elementară a profesiei istoricului de artă.

Deasupra ei, la etajul superior, se ridică *metoda interpretativă*². Numeroși sînt cei care, nesatisfăcuți de descrierea prosopografică și de inventarierea arheologică, au căutat să deslușească *semnificația* portretelor de care s-au ocupat, să elucideze „sensul precis pe care donatorul a vrut să-l atribuie efigiei sale”. Dar și aici stă întinsă o cursă: portretul este uneori însărcinat — dacă nu chiar somat — să dea seama despre semnificația ansamblului pictural. Și de data aceasta el este frecvent privit ca un generator care pune în funcțiune mesajul programului iconografic.

Reprezentările ctitoricești au fost citite mai ales în două chei: ca manifest antiotoman ori ca emblemă a legitimității dinastice. Se observă imediat că ambele lecturi au în vedere, în primul rînd, chipurile domnești. S-a întîmplat oare așa pentru că numai ele se deschid către „marea istorie”, iar din analiza lor, și numai a lor, s-ar putea degaja concluzii generalizatoare? N-au avut chipurile boierilor și clericilor decît o însemnătate locală, lipsită în fapt de autonomie și prea mărunță pentru a zăbovi cu folos asupra ei? O excepție totuși: „galeriile” de familie ale Cantacuzinilor au stîrnit interesul, fie ca ilustrare figurativă a „regimului nobiliar”, fie ca o imagologie cu specificații aristocratice a unor „oameni noi”. Dar au fost Cantacuzinii valahi singurii reprezentanți ai regimului nobiliar? Întrebarea este, firește, retorică. Pe de altă parte, unii critici au observat cu justețe că membrii acestui neam, chiar dacă n-am ține seama de improbabilă lor ascendență imperială, cu greu pot fi considerați, în veacul al XVII-lea, drept niște parveniți.

Chiar și numai aceste observații sînt suficiente pentru a stîrni, dintru început, serioase îndoieli cu privire la pertinența „interpretărilor” amintite. În al doilea rînd, nimeni nu a demonstrat pînă acum într-o manieră coerentă și convingătoare că, exceptînd câteva binecunoscute episoade eroice din secolele XV — XVI, ideea cruciadei, a luptei antiotomane, ar fi fost vie și permanentă în sinul vechii societăți românești. În majoritatea cazurilor au fost preferate înțelegerea, alianța, tratatul, compromisul, „capitulațiile”, unor confruntări militare a căror inițiativă să se nască la nordul Dunării. Mai mult, și chiar din perspectiva care ne interesează aici, tocmai epocile de liniște, de acceptare — mai mult sau mai puțin resemnată — a turcocrăției au fost cele mai bogate în rea-

² Maria Ana Musicescu, *Byzance et le portrait roumain au moyen âge*, în *Etudes byzantines et post-byzantines*, I, 1979,

lizări artistice, procurind istoriei portretului cel mai mare număr de documente. De la Vlad Țepeș care a fost un autentic atlet al războiului sfânt, nu ne-au rămas decât două efigii — pe un sigiliu și pe o monedă — și un portret străin, de exil. Pe de altă parte, în ce mod nenumăratele chipuri ale lui Neagoe sau Brâncoveanu au „mobilizat la luptă pentru un ideal de neatarnare”? Partizanii semnificației antiotomane au tăinuit cu grijă felul în care imaginile studiate de ei s-au constituit în simboluri marțiale, nu ne-au explicat niciodată care a fost mecanismul de funcționare a acestor simboluri și nici cum au fost ele receptate ca atare în contemporaneitate.

Au avut însă portretele o funcție de legitimare dinastică? Nu este nici o noutate în afirmația că evul mediu românesc nu a cunoscut o practică monarhică legitimistă riguroasă. S-ar putea spune, cu oarecare precauție, că prima nu problema legitimității, ci cea a legalității, în sensul că oricine intrunea un număr de condiții considerate ca „legale” (conforme cu obiceiul pămîntului, ce a variat și el în diacronie) putea aspira să ocupe funcția supremă. Într-o primă fază, indispensabilă era apartenența la familia domnitoare. Dar această condiție nu acoperea în mod necesar o realitate genealogică, fiind mai degrabă un fel de convenție socială; ea nu trebuie probată, ci era acceptată prin consens. „Osul domnesc” putea fi, pînă la momentul oportun, „ascuns ca lumina sub obroc” — după expresia lui Macarie³ —, adică înfășurat într-o anonimă rasă monahală ori învelit într-un caftan boieresc oarecare. Cînd sosea însă clipa ca cel interesat să-și dezvăluiască originea voievodală în fața partidei nobiliare dispuse să-l sprijine, era destul ca această descoperire să fie proclamată public de cineva care, ca în cazul lui Petru Rareș, deținea informația „din gura mitropolitului ce să pristăvise mai înainte” și care, firește, nu mai era în situația de a o confirma. Altădată, convenția devenea ficțiune pură, element ritual al exercițiului autorității, simplă formulă diplomatică. Deși își spunea în acte „fiul bunului Basarab voievod” — principe ce *nu* apare, de altfel, în galeria de portrete de la Argeș — despre Neagoe se știa pînă și la Poartă că este „fiu de cavaler”, iar descendenții săi colaterali din secolul al XVII-lea nu întrețineau nici o iluzie asupra spiței strămoșului lor, numindu-l, ca în portretul de la Hurezi, „feciorul Pîrvului biv vel vornic”. Bastard al lui Ștefan cel Mare ori veritabil negustor din Hirlău, Rareș nu a fost nicicînd bintuit — în acțiunile sale politice ca și în întregul său mod de viață — de complexul originii sale. De ce să ne închipuim atunci, și pe ce temeieri, că el s-a defulat tocmai în pictura murală? Ce ne îngăduie oare să-i „psihanalizăm” portretele?

Din nou ni se propune o imagine îngrijorător de săracă a profilului psihologic al principilor noștri din trecut care ar fi trăit — dacă am da crezare unei anumite istoriografii de artă — împărțiți între două obsesii: cea a legitimității și cea a luptei antiotomane.

Cum să scriem atunci o istorie a portretului vechi românesc? Cum să profităm de tezaurul documentar pe care ni-l oferă prosopografia și arheologia, fără a împărtăși totuși servituțile acestor discipline? Căci „erudiția nu e încă istoria. Ea o pregătește, o ajută și citeodată o împovărează, o încurcă și o împiedică”⁴. Cum să ne orientăm? Cărei chemări să-i dăm ascultare? Răspunsul corect depinde în primul rînd de calitatea întrebărilor pe care le punem, de felul în care înțelegem să le formulăm și de instrumentele pe care sîntem capabili să le convocăm pentru rezolvarea lor. „A ridica o problemă este începutul și scopul oricărei istorii” (Lucien Febvre).

Dar problema oricărei istorii noi este omul, nu „abstracta și recea figură a omului-tip; pe dînsa o preocupă oamenii, oamenii schimbători și deosebiți, cu anumite virtuți, cu vicii și apăsături speciale, oamenii trecutului cu toată întregimea lor expresivă”⁵. Am vorbit despre *istoria nouă* și l-am citat pe Nicolae Iorga. Paradoxul nu este decât aparent. Alexandru Duțu, într-o excelentă antologie consacrată *Dimensiunii umane a istoriei* (București, 1986), îl așează pe Iorga alături de Febvre, Georges Duby, Robert Mandrou și alți deschizători de „direcții în istoria mentalităților”. Căci orice cercetare românească care își asumă o problemă de tipul celei abordate de istoricii mentalităților, trebuie nu numai să-i studieze pe maestrii de la *Annales* și pe succesorii lor mai mult sau mai puțin ortodocși, dar și să-l recitească pe Iorga. Și dacă mă voi referi, în continuare, mai ales la textele sale teoretice, o voi face pentru că ele ilustrează mai bine decât cercetările aplicate aceste tendințe ale gândirii savantului. În *descrierea* portretelor vechi românești, Nicolae Iorga a făcut rareori mai mult decât prosopografie. Noutatea metodologică pe care vreau să o evidențiez nu apare

³ *Croniclele slavo-române din sec. XV — XVI*, ed. P. P. Panaitescu, București, 1959, p. 81; cf. Grigore Ureche, *Letopiseșul Țării Moldovei*, ed. P. P. Panaitescu, p. 147—148.

⁴ N. Iorga, *Generalități cu privire la studiile istorice*, București, 1944, p. 159.

⁵ *Ibidem*, p. 33.

decît atunci cînd Iorga trece la *înscrierea* portretelor printre documentele unei epoci, atunci cînd le foloseşte pentru structurarea unui ansamblu istoric. Tocmai în lumina textelor sale teoretice se poate vedea că Iorga nu a făcut „istorie nouă” în mod involuntar. El nu a fost victima istoriei ideilor care lasă „fără nume şi fără fapte” imensa majoritate a înaintaşilor noştri; el a analizat, atît cît i-au permis documentele, „umila acţiune neconţinută şi obscură a mulţimilor, care nu numai că ţin pe umerii lor palate şi temple, cu toate podoabele şi puterile lor, dar condiţionează, fără ştirea artiştilor celor mai personali, şi cea mai umilă artă”⁶. Iorga a evitat, de asemenea, iluzia totalizantă şi totalitară întreţinută de istoria globală cu privire la existenţa unui „spirit al epocii”, a unei imagini unitare şi unificatoare ce ar suprapune o anumită etapă a dezvoltării omenestii. El vorbeşte, de aceea despre „stări de spirit” şi, mai clar, despre „fondul sufletească” al unei arii spaţio-temporale⁷, ori presimţindu-l parcă pe Febvre, despre o „psihologie naţională” pluralistă care suportă toate coexistenţele, tranziţiile, rupturile şi continuităţile, fiind „rezultatul, divers de la un moment la altul, al unui număr infinit de factori”⁸ care nu devin descriptibili decît în cadrul unui model structural ce poate fi enunţat astfel: „arta e explicabilă numai prin societatea căreia trebuie să-i fie aplicabilă”⁹.

Potrivit lui Michel Foucault, o bună metodă de studiu „ar căuta să afle dacă spaţiul, distanţa, profunzimea, culoarea, lumina, proporţiile, volumele, contururile n-au fost, în epoca respectivă, numite, enunţate, conceptualizate într-o practică discursivă; şi dacă cunoaşterea căreia i-a dat naştere această practică discursivă nu a fost investită în teorii şi, poate, în speculaţii, în forme de învăţămînt şi în reţete, dar şi în procedee, în tehnici şi chiar în însuşi gestul pictorului. Nu ar fi vorba să arătăm că pictura este un anumit mod de a semnifica sau de a « spune » care ar avea caracteristic faptul că se poate dispensa de cuvinte. Ar trebui să arătăm că, cel puţin într-una din dimensiunile sale, ea este o practică discursivă care se întrerupează în tehnici şi efecte. Astfel descrisă, pictura nu este o pură viziune ce ar trebui transcrisă apoi în materialitatea spaţiului; ea nu este nici un gest nud ale cărui semnificaţii nerostite şi vide în chip indefinit ar trebui să fie eliberate prin interpretări ulterioare. Ea este pe de-a-ntregul traversată — independent de cunoaşterea ştiinţifică şi de temele filosofice — de pozitivitatea unei cunoaşteri”¹⁰.

Iată termenii ideali în care s-ar putea formula sarcina unei istorii a artelor (deci şi a unei istorii a vechilor portrete româneşti): desluşirea epistemei care străbate un număr dat de documente figurative. Dar cît din acest program va putea fi realizat în cazul care ne preocupă? Şi, mai cu seamă, cu ce mijloace?

În arta veche românească, construirea spaţiului, distribuirea luminii, raportul dintre proporţii şi volume, culorile chiar, au fost descurajant invariabile şi, cu excepţia traducerilor tirzii ale erminiilor athonite, nu au fost normate printr-o practică discursivă verbală care, oricum, nu ne-ar învăţa nimic despre felul în care se conceptualiza reprezentarea donatorilor. Rămîn caietele de modele, dar nici ele nu cuprind figuri ctitoriceşti şi, de altfel, depăşesc perioada care ne-ar putea interesa. Cît despre teorii şi speculaţii, portretele româneşti nu le-au dat naştere decît o dată cu istoriografia contemporană. Formele de învăţămînt artistic, pînă la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, stau, la rîndul lor, într-o umbră ce nu se lasă încă destrămată. Rămîn reţetele, procedeele, tehnicile şi înseşi operele în care s-a încorporat practica discursivă pe care ne propunem s-o descifrăm. Acestea vor constitui deci subiectul interogaţiei, ele vor „vorbi” despre felul în care înaintaşii noştri îşi cunoşteau şi îşi reprezentau propriul chip.

O istorie a artei portretului va fi deci una a reprezentării umane. Din această perspectivă, s-ar cuveni ca cercetarea să se aplece mai întîi asupra felului în care imaginea omului îşi constituie un domeniu de actualitate (modul în care soluţiile alese, tehnica şi efectele puse în lucru definesc problemele prezentului istoric), un domeniu de normativitate (de unde şi cum sînt alese elementele pertinente, care enunţuri figurative sînt esenţiale) şi unul de validitate (după ce criterii şi în ce măsură se poate discuta despre „adevărul” unei imagini).

Ceea ce e potrivit să descriem nu sînt gîndurile, sentimentele şi temele care se ascund în portrete, ci chiar portretele însele în calitate de *formaţiuni discursive*¹¹ ce se supun unor reguli sus-

⁶ *Ibidem*, p. 83.

⁷ *Ibidem*, p. 231 — 235.

⁸ *Ibidem*, p. 147.

⁹ N. Iorga, *Istoria artei medievale şi moderne în legătură cu dezvoltarea societăţii*, Bucureşti, 1913, prefaţă.

¹⁰ *L'Archéologie du savoir*, Paris, 1969, p. 253.

¹¹ „În cazul în care între obiecte, tipuri de enunţuri, opţiuni tematice s-ar putea defini o regularitate (un ordin, corelaţii, poziţii şi funcţionări, transformări) vom spune, prin convenţie, că avem de-a face cu o formaţiune discursivă”, *ibidem*, p. 53.

ceptibile de a fi cunoscute. Altfel spus, portretul nu ca „document” în transparența căruia trăiește altceva (idei, programe și intenții explicite, dar și amintiri, impresii, resentimente, dorințe, temeri, afecțiuni, cunoștințe asimilate incomplet sau greșit), ci ca „monument” aparținând unei ordini de imaginar în interiorul căreia pot fi reperate anumite elemente semnificative. În al doilea rând, este inutil să căutăm legături continue și neîntrerupte între discursurile plastice; acestea vor trebui privite în specificitatea lor. Apoi, inventarierea originii, genezei și filiației va fi înlocuită de identificarea tipurilor și regulilor ce traversează ori comandă constituirea unor opere individuale. În sfârșit, important este să evităm să ne lăsăm atrași de ispita de a reconstitui ceea ce gindeau, voiau și simțeau oamenii chiar în momentul elaborării efiigiilor; să încercăm, mai degrabă, o rescriere, adică o descriere sistematică a unui discurs plastic-obiect ¹².

Monumentele capabile să alcătuiască o istorie a portretului în arta veche românească provin din aproape toate domeniile: pictura murală, cu cel mai însemnat aport; pictura de icoane, dar și câteva lucrări „de șevalet”; miniatura și broderia ocupă un loc considerabil, iar argintăria furnizează nu puțini martori; numismatica și sfragistica sînt și ele relativ bogate în portrete; în fine, nu lipsește nici gravura de carte ori sculptura în piatră.

Decupajul cronologic al mărturiilor nu comportă discuții în privința termenului de pornire: secolul al XIV-lea. Mult mai complicat de stabilit este momentul în care analiza trebuie să se oprească, considerînd că nu mai are de-a face cu „arta veche românească”. Dificultatea constă în faptul că este mai greu să se termine cu adevărat ceva decît este să decizi că acest lucru s-a întîmplat. Căci timpul istoric se găsește adesea stratificat în asize de durată inegală. Timpul elitei este întotdeauna mai scurt decît cel al marelui număr. Un fenomen care dispare în registrul social superior poate să se continue în cele de jos sau, dacă nu le fusese pînă atunci caracteristic, să „coboare” acolo tocmai în acel moment. Dimpotrivă, un alt fenomen poate să „urce” la un nivel mai înalt, pierzîndu-și consistența inițială. De aceea, orice frontieră trasată de cercetare are, la o privire mai atentă, caracterul arbitrar și violent al unei operații pe un organism încă viu.

La o primă analiză, epoca brâncovenească pare să fie tăietura cea mai comodă; dar este oare justă, sau măcar utilă? Probabil că nu. Un alt hotar care se recomandă aproape de la sine este începutul secolului al XIX-lea cînd „darurile cele bune ale Europei” — cum spunea Nicolae Glogoveanu la 1827 ¹³ — dislocuiesc cu totul tradiția post-bizantină. Astfel au procedat, de pildă, autorii unui cunoscut manual de istoria artelor ¹⁴, a cărui ultimă parte se intitulează: *Artă pe teritoriul României de la începutul secolului al XVII-lea și pînă în primele decenii ale secolului al XIX-lea*. Ca și cum Dragomirna și rotunda neoclasică de la Lețcani ni s-ar adresa în același mod, între miniaturile lui Crimca și stampele lui Asachi n-ar exista deosebiri majore sau, de la portretul doamnei Elina de la Arnota și pînă la cel al mătusei Ița „care au gătit” pentru zugravii de la Broșteni am avea o singură evoluție unitară, cu puțință de studiat în cuprinsul aceluiași crenel cronologic. Totul se opune acestei înșelătoare continuități, și descrierea structurală, și istoria mentalităților, și analiza formelor artistice.

Pentru a fixa totuși un *terminus ad quem*, să trecem succint în revistă fiecare domeniu pentru a observa rupturile decisive, blocarea proceselor de transmisie a formelor, apariția unor noi structuri stilistice.

În sigilografie, pecețile boierești de tip iconografic dispar curînd după mijlocul veacului al XVIII-lea, iar pe sigiliile domnești din aceeași categorie imaginea perechii princiare este substituită de cea a Sfinților Împărați. Ultimele portrete brodate, bătute în argint sau zugrăvite pe icoane, datează din vremea lui Brâncoveanu, chipurile cioplite în piatră fiind, încă de pe atunci, doar o amintire, asemeni miniaturilor de pe cărți și documente.

Cît despre pictura murală, Moldova nu ridică probleme deosebite: după Cetățuia, doar două-trei ansambluri în prima parte a secolului al XVIII-lea. În Țara Românească însă, pictura brâncovenească se continuă, tot mai stereotipă, tot mai lipsită de vlagă, pînă dincolo de 1750, degenerînd apoi într-un soi de formulă caricaturală, ce nu mai interesează decît prosopografia, sau prelungindu-se

¹² Ibidem, p. 182—183.

¹³ N. Iorga, *Contribuții la istoria învoămintului în țară și în străinătate 1780—1830*, în *Analele Academiei Române. Memoriile Secțiunii Literare*, seria II, tom XXIX, mem. 2,

p. 47.

¹⁴ *Istoria artelor plastice în România*, II, București, 1970.

în înenumăratele ctitorii de țară ale boiernașilor și sătenilor, al căror studiu este de competența artei populare. În Transilvania, după monumentele din veacurile XIV — XV, reprezentările votive românești reapar, sporadic, în secolul al XVII-lea și în prima jumătate a celui următor, pentru ca, după stingerea meșteșugului descinzând din „școala de la Hurezi”, pictura să coboare la nivelul unui artizanat țărănesc sau să fie practică, mai ales în Banat, potrivit unei concepții noi, occidentalizante.

În ceea ce privește pictura de șevalet, tocmai exercițiul ei din ce în ce mai extensiv, după Liotard și o dată cu imigrarea unor artiști formați în Apus, vestește o nouă „epocă”, cu o practică discursivă proprie, în care și portretul gravat este inclus ca unul din simbolurile nelipsite ale unei arte ce poate fi calificată, în opoziție cu cea a marelui număr, drept „cultă”.

Între sfârșitul domniei lui Constantin Brâncoveanu și cel al guvernărilor succesive, în ambele principate, ale lui Constantin Mavrocordat s-ar situa, prin urmare, termenul final. Un mod „tradițional” de a înțelege reprezentarea chipului uman și, în general, a lumii sensibile supraviețuiește, până către 1750 — 1770, mai mult din inerție și numai prin voința citorva personalități — unii domni, boieri, zugravi, egumeni precum Dionisie Bălăcescu — de a nu se desprinde încă de valorile sigure ale trecutului.

De la primul portret votiv, cel din biserica domnească din Curtea de Argeș, databil în 1363 — 1364, și până în deceniul al șaptelea al secolului al XVIII-lea, când analiza ar trebui să se oprească, se scurg cinci secole încheiate. O durată cu adevărat lungă. În interiorul ei, portretul se supune aceluiași reguli, are aceleași domenii de funcționare, intersectează aceleași structuri sociale și satisface aceleași intenții și așteptări. Din toate aceste perspective, pare că timpul abia s-a scurs între chipul lui Vladislav I de la Argeș și cel al lui Grigore Matei Ghica de la Mărcuța; pe de altă parte, acesta din urmă parcă ar aparține altei vremi decât portretul, întru totul contemporan, al lui Constantin Mavrocordat, lucrat de Liotard după bunele principii ale veacului XVIII european.

O dată fixate, cu aproximația de rigoare, perioada și domeniile capabile să ne procure portretele de care avem nevoie, să stabilim, provizoriu, ce etape s-ar cuveni să parcurgă studiul nostru. Prima dintre ele ar putea-o constitui investigarea *domeniului de actualitate* al portretului, adică a modului în care soluțiile iconografice sînt aplicate (și aplicabile) instanței istorice. În centrul atenției ar sta deci felul în care cunoașterea chipului uman intersectează un domeniu de structuri și unități posibile, ce-l fac să apară, în timp și spațiu, sub forma unor reprezentări plastice concrete. Istoria portretului s-ar deschide, cu alte cuvinte, printr-o inventariere a tipologiei enunțurilor care formează discursul plastic. N-au lipit nici în trecut tentative similare, dar ele nu au fost comandate de o viziune coerentă, nu au plecat de la postularea unor principii clare, pentru că au întrebunțat, fără distincție, atît criterii de ordin plastic, cît și de ordin funcțional. S-a vorbit, de exemplu, despre existența unui portret cu „sens funerar”, diferit de cel „ctitoricesc”, deși, comparate, ele pot avea o structură identică: donator însoțit sau nu de familie și prezentat de un intercesor lui Christos pe tron. Caracterul funerar nu reiese, în acest caz, din analiza imaginii, ci din conjuncturi ce nu au nimic de-a face cu discursul plastic ca atare. Știm, adică, că cineva a murit cu oarecare vreme înainte de a i se face chipul, iar acesta se află, eventual, deasupra unui mormînt; tragem deci concluzia, fără măcar a mai arunca o privire asupra imaginii, că portretul este de tip funerar. Să căutăm, mai degrabă, să observăm dacă portretul însuși, uitînd pentru o clipă biografia celui înfățișat, nu prezintă anumite trăsături specifice, purtătoare de semnificație; să-l clasăm deci, din punct de vedere tipologic, exclusiv pe baza „actualității” constituite de imagine. Ceea ce nu înseamnă că funcția exercitată de discursul plastic într-un teritoriu de practici non-discursive este indiferentă și că nu merită să încercăm să precizăm pozițiile posibile ale *intenției* în raport cu enunțul, care poate să fie locul unei puneri în scenă de tip genealogic, element de simbolizare a puterii sau morții, instrument de satisfacere a unui interes care urmează să fie descifrat. Principala îndatorire a unei încercări de tipologie va fi aceea de a alcătui, plecînd de la regularități și recurențe, serii de discursuri, de a demonta mecanismul prin care un portret devine aplicabil unei anume structuri și de a explora modul în care elementele structurale formulează din interior și dau o pozitivitate cronologică imaginii. Să nu cădem însă în eroarea de a asimila portretul unei camere fotografice a cărei singură ambiție ar fi aceea de a captura actualitatea dintr-un unghi și pe un segment de realitate hotărîte dinainte.

Căci portretul ca formațiune discursivă este elaborat după norme date și în conformitate cu anumite reguli de transmisiune „inactuale”, incluzînd un număr de enunțuri insensibile la durată, care îi constituie *domeniul de normativitate*. În a doua etapă vor fi studiate, prin urmare, nu regula-

ritățile seriale, ci recurențele din însăși interiorul discursului individual, norma după care acestea funcționează. De unde și cum sînt alese elementele pertinente ale unui portret? Care enunțuri sînt esențiale și indispensabile? Care sînt domeniile pe care aceste enunțuri le străbat? Criteriile cu care vom opera sînt identitatea și diferența. Procesele de transmisie și coexistențele, rupturile și continuitățile își vor găsi aici tratamentul cuvenit. În ce fel discursul plastic dintr-un anumit moment poate fi încadrat unei structuri cu un grad mai înalt de generalitate? Ce comparații pot fi legitime operate? Ce vecinătăți nu sînt întîmplătoare? Iată întrebările care vor putea primi răspuns. Identitatea dintre structurile bizantine și balcanice, pe de o parte, și cele românești, pe de alta. Diferențele care se insinuează în însăși sistemul de transmisie a modelelor și care, după o saturație mai lungă sau mai abruptă, provoacă anumite structuri, declanșează fenomene de un tip nou. Interferențe cu reprezentările occidentale; fenomene care se produc în același mod atît în Europa Centrală, cît și în Țara Românească sau Moldova; elemente recurente atît în portretul românesc, cît și în cel polonez ori unguresc și care pot fi descrise în termeni de analogie. Iată tot atîtea stadii ale unei cercetări al cărei obiectiv poate fi formulat astfel: ce condiții trebuie să îndeplinească o imagine pentru a fi calificată drept *portret vechi românesc*? Mai întîi, ea ar trebui să încapă între limitele cronologice pe care le-am stabilit și să întruchipeze o persoană, sau personalitate, din trecutul țărilor române. Apoi, să locuiască într-un teritoriu de identități și analogii guvernat de aceleași modele și caracterizat de anumite exteriorități. În virtutea acestui din urmă principiu, se poate spune că portretul lui Petru Rareș de la Dionysiou este, indiferent de naționalitatea zugravului care l-a lucrat, „românesc” cu același titlu ca și cel de la Humor, de pildă, pentru că amîndouă au fost elaborate în interiorul unei unice tradiții artistice și în același spirit confesional. Dimpotrivă, gravura înfățișîndu-l pe Petru Șchiopul în exilul său tirolez va fi considerată o operă străină, deoarece corespunde unor intenții diferite, folosește un alt repertoriu de semne și satisface un alt orizont de așteptări decît tablourile votive de la Bucovăț sau Galata.

După ce răspunde unei anumite actualități și se supune unor norme impuse de anumite practici discursive, portretul ajunge să-și constituie un *domeniu de validitate*. Care enunțuri plastice, ce elemente tehnice și ce efecte artistice transformă o imagine într-un portret? Cît de radicală sau cît de incompletă este această transformare? Este portretul un element pertinent al ansamblului de fresce care-l conține? Sau, dimpotrivă, formează el însuși o structură cu funcționare autonomă? Cum, și prin intermediul căror practici discursive se transcrie în materialitatea spațiului *chipul real* al unui personaj istoric? Simplu spus, este un portret „asemănător” cu modelul său fizic? și cum să ne dăm seama? Alternativă: portret sau efigie, transcriere a unei materialități biologice ori rescriere a unui alt discurs. Strădania finală va fi aceea de a afla dacă portretul a fost, pînă în cel de-al XVIII-lea veac, urma materială a trecerii prin istorie a unei individualități sau numai o structură imaginară după care se ordonau reprezentările omului. Mi se pare că numărul relativ mic de portrete din epoca care ne interesează este de natură să indice un fapt foarte precis: portretizarea nu a fost o îndeletnicire obișnuită, dar nici un lucru ieșit din comun, ci o „excepție normală” (Carlo Ginzburg). Cel care „poza”, o făcea nu pentru a-și manifesta ori proclama individualitatea și unicitatea, ci pentru că poziția lui în cadrul sistemului social îi impunea un anumit comportament și un set de gesturi și atitudini codificate. Portretul vorbește mai puțin despre *un om* cît despre *oamenii* care, la un moment dat, creau, impuneau și perpetuau o practică discursivă. El era prizonierul unei „normalități” care „trece nu prin cei mari (actori sau autori), ci se descoperă devalorizată și banalizată — în sensul bun al cuvîntului — în repertoriul de gesturi, imagini și frînturi de conversație al marelui număr”¹⁵. O astfel de perspectivă nu poate rezulta decît dintr-o analiză serială — alît cît va îngădui cantitatea modestă a mărturiilor — singura capabilă să demonstreze că, acolo unde căutam de obicei specificitatea și trăsătura individuală, nu descoperim decît formule, norme și convenții, oricum foarte puțin din ceea ce poate fi verificat de experiența nemijlocită a sensibilului. În acest sens este nimerit să vorbim despre portretul vechi românesc ca aparținînd unei ordini a imaginarului.

Acesta ar fi, în concluzie, setul de probleme preliminare pe care le etalează istoria vechilor portrete românești. De felul în care aceste probleme vor fi conduse pe drumul ce separă întrebarea de răspuns depinde succesul unei astfel de istorii.

¹⁵ Michel Vovelle, *Histoire sérielle ou „case studies”: vrai ou faux dilemme en histoire des mentalités*, în *Histoire sociale*,

sensibilités collectives et mentalités. Mélanges Robert Mandrou, Paris, 1985, p. 42.

UN MODEL DE ICONOGRAFIE MONASTICĂ DE LA ÎNCEPUTUL VEACULUI AL XVIII-LEA

de ANCA VASILIU

Cale privilegiată a desăvârșirii spirituale, viața monastică răsăriteană poate fi configurată sub forma unor cercuri concentrice suitoare, aducînd, formal și simbolic, cu imaginea unui munte. Evoluția pe aceste cercuri concentrice succesive presupune o mișcare concomitent direcționată către urcuș și interiorizare. Ambele aspecte ale acestei mișcări ascensionale reprezintă efectul unei rupturi și al unui efort concentrațional în vederea apropierii treptate și a intrării în comuniune nemijlocită cu centrul unic al acestor cercuri suitoare. Ruptura, operată încă din momentul opțiunii pentru această cale, se repetă de mai multe ori, pe fiecare din eșaloanele orizontale ale efortului ascensional, dar nu presupune, așa cum s-ar putea crede din afară, izolare-ignorare, întoarcere cu spatele către cercul exterior, către lumea dimprejur, ci, dimpotrivă, presupune o absorbție a acesteia pe fiecare din planurile superioare cucerite, absorbție care înscamnă cunoașterea tot mai sporită, înțelegerea tot mai adîncă a firii și a alcătuirii lucrurilor din afară, astfel încît lumea însăși să fie ridicată, împreună cu monahul, pe treptele ontologice și spirituale la care poate avea acces, prin asceză, cel ce s-a retras. Iar în zonele rarefiate, cele în care se simte apropierea față de centru, lumea nu a dispărut din „atenția” contemplativă a schimnicului, ci e pe cale de a atinge maximul de vastitate — lumea ca un cosmos total — odată cu înțelegerea adevăratei ei meniri de Creațiune.

La nivelul acestei transparențe supreme, omul θεωρητικός (văzător, clarvăzător) nu este un izolat total față de lume, ci, dimpotrivă, el se află într-o armonioasă deschidere față de lume, contemplînd vizionar continuitatea și ordinea perfectă a ierarhiilor pe care le-a traversat, aidoma celui care, ajuns pe virful muntelui, poate privi harta lumii înțelegînd deopotrivă felul în care a fost ea alcătuită, cit și rostul acestui fel (a fi *din* lume și *deasupra* ei) — rostul de a fi „scară” ascunsă și „pedagogie” oferită omului drept cale de a ajunge în apropierea chipului său exemplar.

Muntele, scara sau incintele concentrice sînt imagini care definesc cel mai adesea viața monastică în exegezele patristice și în scrierile filocalice (Antonie cel Mare, Evagrie Ponticul, Diadoh al Foticeii, Ioan Cassian, Ioan Climax și mai ales Maxim Mărturisitorul¹). Cum se oglindește această experiență umană, în esența ei de aventură spirituală intru desăvîrșire, prin propriile sale imagini; cum apare reflectată din interior propria sa devenire, pe treptele urcușului spiritual pe care-l presupune — iată în ce constă tentativa studiului de față, închinat deciptării din această perspectivă a unor programe iconografice specifice care „decorează” anume spații monastice, redînd — nouă celor din afară — semnificația simbolic-mistică a funcțiilor pe care le au aceste locuri în viața obștii mănăstirești.

¹ A se vedea studiul lui Alain Riou, *Le Monde et l'Eglise selon Maxime le Confesseur*, în *Théologie historique*, tom 22, Paris, 1973, p. 58 și p. 61, asupra diferenței de concepție între teoria „ierarhică” a lui Dionisie Areopagitul și cea a

centrului radiant și a cercurilor concentrice la Maxim Mărturisitorul. Pentru scrierile filocalice — ediția celor 10 volume traduse și îngrijite de prof. dr. D. Stăniloae.

Cazul exemplar pe care-l alegem este cel al mănăstirii Hurez, amplu complex monastic format din biserică principală (katholikon), paraclis, trapeză, fîntină, două schituri și cimitir cu capelă-bolniță.

Cîteva premise teoretice se impun ca bază necesară analizelor și interpretărilor iconografiei din cele trei spații monastice pe care le-am selectat din vastul program iconografic hurezan : *trapeza* (1705) și *fîntina* (databilă și ea în primii ani după 1700) din incinta principală și *schitul Sf. Apostoli* (1700) din apropiere, ridicat de Ioan Arhimandritul, întiiul egumen al mănăstirii brâncovenești.

Să amintim mai întii faptul că, potrivit regulilor monastice ortodoxe stabilite de sfinții părinți și asceți ai Răsăritului, viața călugărilor cuprinde două faze : faza practică și faza contemplativă. Aceste faze cunosc, mai ales după Evagrie Ponticul și Maxim Mărturisitorul, trei timpi ai urecușului monastic², care s-ar putea sintetiza astfel :

1. eliberarea de patimi și înlocuirea acestora cu virtuți — cele 7 sau 8 virtuți care sînt menționate în mai toate scrierile ascetice răsăritene ;
2. cunoașterea lui Dumnezeu prin fapte și prin faptele acestora, cunoaștere care survine în urma practicării virtuților și în special a rugăciunii, care după cum spune Ioan Climax este „maica tuturor virtuților” ; cunoaștere care este totodată rodul iubirii înalte a lumii și rezultatul contemplației spirituale a lucrurilor create ;
3. ținta urecușului duhovnicesc, trecerea de la o cunoaștere a lui Dumnezeu „în literă și faptă” către o cunoaștere „în duh și adevăr”, apropierea de cunoașterea nemijlocită și unirea nesfîrșită cu El prin îndumnezeirea ființei umane ; este etapa cunoașterii tainice (apofatice) și a pneumatizării-de-săvîrșirii omului.

Acești trei timpi ai vieții monastice, corespondenți, de altfel, ai celor trei etape ale vieții spirituale de care vorbește Dionisie Areopagitul (*purificare, iluminare, desăvîrșire*), reprezintă teoria specifică a mișcării de cucerire treptată a „încintelor concentrice” ale mănăstirii, a lînitărilor succesive prin care omul, autodefinindu-se, s-a eliberat de ele pentru a ajunge la natura sa profundă, nelimitată. Sau, după cum spune Maxim Mărturisitorul în *Mystagogia*, prin acest tip de exercițiu spiritual se realizează omologia cosmică în care omul, lumea și cerul sînt fiecare pe rînd și toate împreună trup unic al bisericii universale³.

Totodată, să mai remarcăm și faptul că în paralel cu planul în care se desfășoară cei trei timpi ai ființei spirituale din obștea monastică există mănăstirea însăși, cu zestrea sa de edificii, decoruri murale, icoane, odoare și cărți. Despre alcătuirea acestora, care realizează buna funcționare a organismului global al vieții monastice, putem spune că ea reprezintă zona conștiinței : cea care a reflectat, fixat și justificat cu mijloace livrești și/sau figurative tiparele și reperele concrete ale unei experiențe spirituale. Or, accesul nostru, al celor din afară, către planul incandescent al trăirii monastice, nu poate avea loc decît prin intermediul acestor forme concrete, a căror configurație reprezintă, pentru un hermeneut, cheia sensului lor ascuns, a semnificațiilor pe care formele le capătă la diferitele trepte de inițiere ale universului creștin. Evident, este vorba de un acces de tip cultural într-o zonă metafizică și transculturală, comunicantă nemijlocit cu transcendentul, atemporală și aspațială, căci este situată *ab-initio* în dimensiune eshatologică.

Asumîndu-ne deci, această marginalitate intelectuală și reflexivă în fața unui fenomen spiritual uman ce aparține concomitent mai multor planuri ontologice, să încercăm să pătrundem în sfera iconografiei de tip postbizantin de la Hurez, pornind „urecușul” înțelegerii ei din zona imaginilor cu valoare moralizatoare situate în trapeza mănăstirii.

Dacă iconografia bisericii mari este guvernată de legile generale, specifice secolului al XVII-lea, ale unui program reprezentativ pentru dubla funcție a lăcașului — katholikon principal monastic și necropolă domnească — celelalte spații, destinate în exclusivitate vieții interne a mănăstirii, primesc un decor iconografic ce slujește la consacrarea funcțiilor simbolic-mistice ale acestor spații, alcătuind o adevărată *teologie în imagini* și demonstrînd prin aceasta că nici unul din *locurile* și din *momentele* vieții monahului nu se situează în sfera exteriorului, adică a aleatorului și a hazard-

² Prof. dr. D. Stăniloae, *Teologia morală ortodoxă*, vol. 3, București, 1981 — a se vedea structura întregului volum și cu precădere capitolul 6 din „Introducere”, p. 50—54.

³ Sf. Maxim Mărturisitorul, *Mystagogia*, traducere de D. Stăniloae apărută în „Revista teologică”, Sibiu, 1944, p. 166—181, 335—356.

dului, ci intră în ierarhia precisă a unei ordini cosmice configurate, după cum spune Maxim Mărtu risitorul, sub chipul transparent al bisericii eterne și universale. Faptul că avem de-a face în aceste spații cu o întreagă *teologie în imagini* impune, pe de o parte, ideea accesului pe care-l aveau clerul și monahii la alcătuirea unor astfel de programe teologice, nu întotdeauna bazate pe surse literare directe sau pe modele anterioare, ci adesea bizuindu-se pe experiența personală, iar pe de altă parte, acestea oferă hermeneutului de astăzi imaginea unui limbaj de o extremă rigoare a conținutului, dar cu o structură mobilă și cu un clivaj semantic bogat. Împotriva opiniei îndeobște recunoscută, care consideră programele iconografice ale secolelor târzii postbizantine ca fiind guvernate exclusiv de principiile narației evanghelice și ale ilustrației literare a pericopelor, vom remarcă în situația a trei programe iconografice ale unor spații cu destinație diferită, funcționarea mai multor principii de sinteză iconografică, bazate pe un *comentariu dogmatic*, ce asociază valoarea tradițional-mnemotehnică a imaginii cu semnificațiile sale simbolice, reiterate în serviciul divin și experiate în exercițiile spirituale ale monahilor. Devine astfel lesne de înțeles de ce în asemenea situații temele iconografice tradiționale apar selectiv, în asociații nu întotdeauna limpezi de la bun început, și mai cu seamă, de ce, în anume cazuri, apar imagini noi, echivalente (nu ilustrative) comentariilor liturgice, dogmatice, mistice ... transformând statutul tradițional al *imaginii-iccană* în *image-alegorie*⁴, tipologic și semantic accesibilă înțelesului celor antrenați în gândirea sensurilor oculte ale inițierii spirituale creștine.

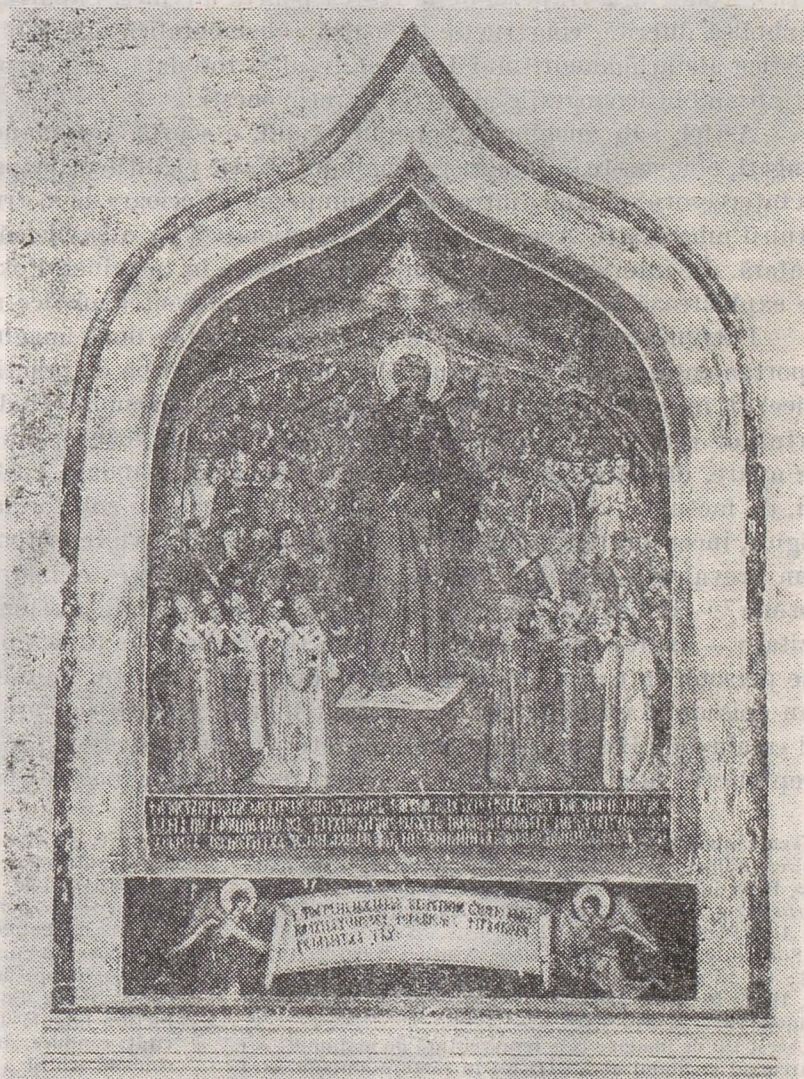


Fig. 1. Acoperământul Maicii Domnului, intrarea în trapeză, Hurez.

⁴ Un prim comentariu asupra apariției *alegoriilor* în pictura murală valahă, cu referințe la iconografia de la Hurez (trapeză și bolniță) în articolul nostru *Alegoria în pictura murală din timpul lui Constantin Brâncoveanu*, în „Arta”,

12, 1986 -- articol ce reia o comunicare susținută în 1982 la Sesiunea anuală a Comitetului Național Român de Istoria Artei.

Intrarea în trapeza hurezană stă sub semnul imagistic al Acoperământului Maicii Domnului. Imaginea, de sorginte rusească — Pokrovul⁵ —, în fapt de veche origine bizantină și apoi gotică, pătrunde în primii ani ai secolului al XVIII-lea în repertoriul iconografic valah, probabil prin intermediul gravurilor, grație circulației tot mai intense a cărților și se răspindește cu ușurință, fiind apreciată pentru calitățile ei de sinteză compozițională efigiatică și pentru valoarea „moral-democratică” a mesajului ei lesne descifrabil. Cu excepția acestui exemplu, toate celelalte reprezentări contemporane ale Pokrovului sînt asociate iconografiei pridvorului (paraclisul hurezan, Polovragi, Govora în varianta rarisimă a Maicii Domnului Înăripată), reliefindu-se astfel caracterul prevalent eshatologic al acestei ipostaze a Fecioarei și respectiv al sensului soteriologic al întrupării. Ocrotind ierarhiile sociale și ecleziastice ale vremii, Fecioara se identifică axial cu biserica — este *Figura Ecclesiae*. Prezența ei deasupra intrării în trapeză poartă însă și o semnificație specială ce convertește simbolic funcția acestui spațiu.

Să remarcăm, în comparație cu complexele monastice athonite, faptul că și la Hurez, ca și la Lavra, Hilandari, Dionisiu, Stavronikita, Vatopedi trapeza are o amplasare privilegiată în structura arhitectonică a incintei principale, fiind pusă în relație directă cu katholikonul, pe axa longitudinală spre vest⁶. Dar, spre deosebire de iconografia trapezelor athonite, consacrată prevale t temelor eshatologice în care predomină amplele Judecăți de Apoi, Apocalipsa lui Ioan, alături de imagini veterotestamentare (Scara lui Iacob, Arborele lui Iesei, Filoxenia lui Avraam) și teme mariale (Imnul Acatist), iconografia trapezei de la Hurez poartă un mesaj aparte, așezat într-o coerență dogmatică și simbolică diferită, construcție teologică și iconografică originală, datorată experiențelor spirituale și mistice ale arhimandritului Ioan, starețul și totodată „ispravnicul întru ale spiritului” a întregului ansamblu iconografic al lavrei brâncovenesti.

Astfel, sub imaginea Acoperământului, o scurtă rugăciune scrisă pe un filacter susținut de doi îngeri, pomenește de situarea monahului, grație virtuții principale a nădejzii (*sperantia*), sub ocrotirea intercesorului axial dintre om și Dumnezeu, Fecioara ca instrument al Întrupării logosului și al Mîntuirii umanității. Această imagine funcționează ca o emblema a locului, destinată fiind privirii din afară. În interior, sensurile cuprinse sintetic în imaginea Pokrovului și în rugăciune se desfac și se explicitează la nivelul timpului întii al experienței mistice monastice.

Pătrunderea în trapeză este întîmpinată apoi de două imagini alegorice înfățișînd „însemnele” comportamentale specifice cinului călugăresc. Este vorba de practica virtuților (cele opt virtuți monastice) și, în special, de profesarea credinței și a rugăciunii. Modul de configurare al acestei teme a virtuților este aici aspectul de prim interes, căci, în locul imaginii tradiționale a Scării virtuților (care apare, de altfel, în pronaosul bisericii mari, în pandant cu Scara lui Iacob), sau a celei mai tîrzii, de factură livrese-conceptuală, înfățișînd virtuțile sub forma — tot alegorică — a unui călugăr răstignit, înconjurat de filactere cu inscripții explicative referitoare la viața monahului ideal (subliniem prevalența textului față de imagine), temă care este ilustrată întocmai în pridvorul bolniței hurezane⁷ — dovadă că ambele imagini, familiare lumii postbizantine monastice, erau cunoscute și uzitate — în trapeză apare un al treilea tip de imagine (unică pînă în prezent) ce înfățișează virtuțile personificate: un șir de personaje de diferite vîrste, îmbrăcate cu rase călugărești, în frunte cu un episcop și un domnitor, fiecare purtîndu-și crucea (pe care e înscrisă cîte o virtute), cu toții fiind conduși de Hristos pe drumul Golgotei; iar în partea opusă, e înfățișată „alegoria rugăciunii și a dreptei credințe”, printr-un călugăr care în timp ce se roagă e apărat de săgețile diavolului cu „scu-

⁵ Temă semnalată și comentată ca un element rezultat din întîlnirea influențelor rusești cu cele occidentale de către Corina Popa în studiul *Pictura murală de la Hurez — realitate artistică și culturală a secolului al XVII-lea*, în S.C.I.A., *Seria Artă Plastică*, 1986, p. 22.

⁶ Soliris Kadas, *Le Mont Athos, Athènes*, 1980, p. 147 — 148; G. Millet, *Monuments de l'Athos, I, Les Peintures*, Paris, 1927; E. A. de Mendieta, *L'Art au Mont Athos*, Thessalonique, 1977, p. 94 — 100.

⁷ Acest tip de imagine este reprezentată de mai multe ori pe parcursul secolului al XVIII-lea în pictura din sud-estul Europei. Modelul hurezan este reluat aproape identic pe fațada nordică a bisericii Sf. Gheorghe Olari din Cîmpulung-Muscel (prima jumătate a secolului al XVIII-lea), aici călugărul răstignit fiind însoțit și de imaginea Fecioarei Protecătoare (Pokrov). Eleonora Costescu (în studiul *L'Art roumain et l'art bulgare aux XVIII et XIX siècles*, în R.E.S.E.E., VIII,

1, 1970, p. 63 — 66) regăsește o imagine asemănătoare în narthexul mănăstirii Sokoleski, lângă Gabrovo (1862) și semnalează, de asemenea, existența unei gravuri foarte apropiate ca model, datată 1824 și atribuită călugărului Theodosie. Autoarea consideră aceste imagini ca fiind o variantă orientală, cu nuanță semantică specifică epocii, a scenelor cu un dramatism accentuat, foarte gustate în perioadele tîrzii. Dar prezența unei asemenea reprezentări în pictura murală din jurul lui 1700 (precum în cazul hurezan citat) conduce, după părerea noastră, la o altă interpretare a simbolisticii și a stilului în care apare zugrăvită „scena”, aceasta fiind mai degrabă înrudită cu alegoriile monastice care ilustrează texte tardive de morală și asceză creștin-monahicească, texte care începeau să circule din abundență în toată lumea ortodoxă, tema figurînd de altfel și în manualul athonit al lui Dionisie de Furna.

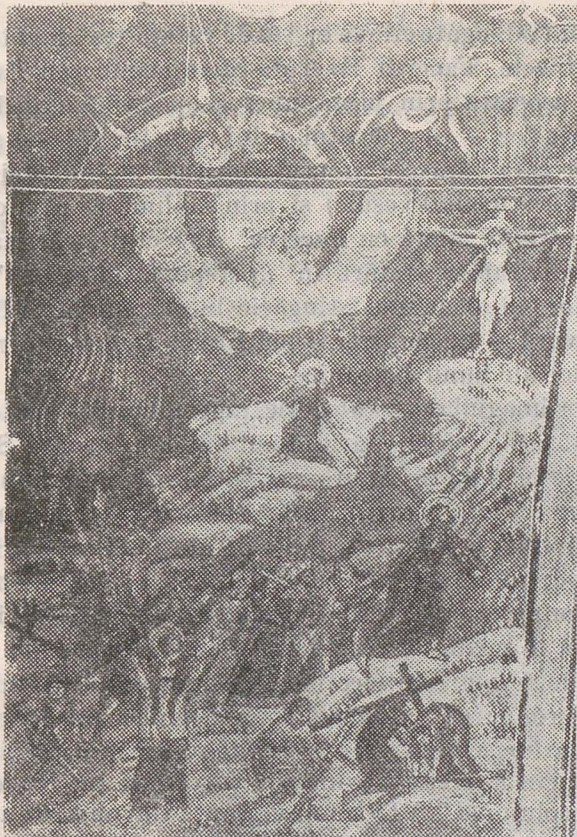


Fig. 2. Alegoria virtuților, trapeză, Hurez.



Fig. 4. Alegoria rugăciunii și a drepte credințe, trapeză, Hurez.



Fig. 3. Alegoria virtuților, detaliu, trapeză, Hurez.

„tul credinței” susținut de un înger, prim plan la care sînt adăugate cîteva episcade vetero-testamentare (Pieirea Sodomei, Cei trei îngeri vestitori, Lot cu fiicele, Facerea Evei de către Dumnezeu-Tatăl binecuvîntat din ceruri de Fiul), episoade selectate și asociate prin juxtapunerea opozitivă a credinței față de păcat (care în ambele imagini e pedepsit prin foc — ca „păcatul celui ce se înalță” — și e aruncat în prăpastia arzîndă a Sodomei, sau al celor care părăsesc urcușul spiritual al Golgotei și, ridicînd cupa plăcerilor, se închină lui Antichrist, păzitorul focului veșnic) și prin sublinierea explicită a ideii că Mintuirea a fost prevăzută în economia Creațiunii odată cu Facerea. Aspectul alegorizant al imaginilor și anume indicii stilistice, o oarecare naivitate a tratării în „perspectivă aeriană” a peisajului, a proporțiilor, a raccourci-ului mișcărilor și o anume stingăcie în stăpînirea ordinii compoziționale trădează un model — probabil o gravură — de sorginte occidentală, transmis direct sau mediat de alte filtre ortodoxe, din centrele eclectice ale lumii balcanice.

Sursa livrescă, atît de importantă în cazul unor imagini de tip alegoric, îngemănează — poate — texte tradiționale de reguli monastice și de asceză răsăriteană (Evagrie, Ioan Cassian, Teodor Studitul și mai ales Ioan Climax, Ava Dorothei și *Centuria* lui Ignatie Xanthopol și Calist⁸, texte fundamentale în practica virtuților monahale), cu scrierile mai tîrzii, precum *Amartolon Sotiria* a lui Agapie Landos (text copiat special pentru Hurez în două rînduri la sfîrșitul secolului al XVII-lea⁹). Sînt cunoscute în acest sens preocupările lui Ioan Arhimandritul de a aduce buna rînduială a vieții monastice în noua ctitorie. Nu este însă exclus, dat fiind contextul cultural al epocii, traversat de variate influxuri confesionale, mai ales de propaganda iezuită în medii de veche tradiție ortodoxă, cum era și mănăstirea Negru Vodă de la Cîmpulung, locul de formare intelectuală și monastică a viitorului stareț de la Hurez, date fiind și eforturile de reordonare „raționalistă” a dogmelor răsăritene, adunate acum în „*Pravile*”, „*Îndreptări ale Legii*”, „*Mărturisiri de credință*” și alte scrieri de acest tip¹⁰, să avem în cazul ineditiei Alegorii a virtuților din trapeza hurezană, o imagine insolită a lui *Imitație Christică*¹¹, carte proaspăt intrată în cultura valahă a secolului al XVII-lea în varianta slavonească a lui Udriște Năsturel (1647), lucrare medievală reluată, îndrăgită și mult exploatată pe linie alegorizantă în spiritualitatea iezuită a vremii, ea întruchipînd în mod ideal tipul de sensibilitate religioasă, de *pietism* ce anima veacul¹².

⁸ A se vedea textele din *Filocalia*, vol. IX, București, 1980.

⁹ D. Barbu, în *Arta brâncovenească: semnele timpului și structurile spațiului*, din volumul colectiv *Constantin Brâncoveanu*, București, 1989 p. 234, n. 90, propune ca sursă literară a imaginii alegorice textul *Fiori di Virtù (Floarea Darurilor)*, tradus în românește de călugărul Filothei de la Hurez și publicat la Snagov în 1700 de Antim Ivireanu. Avînd în vedere caracterul medieval al acestui text, construit pe structura tradițională a Psihomahiilor, prin opoziția a 17 virtuți și vicii asimilate unor animale reale sau fantastice și nu personificate, precum în imaginea din trapeza hurezană, am considerat că este mai eficace să căutăm sursa iconografică în textele ceva mai tîrzii, influențate de structurile literare și imaginile „alegorice” mult îndrăgite în baroc, în literatura de propagandă catolică și iezuită ce începuse să pătrundă relativ masiv în lumea sud-estului european, în secolul al XVII-lea.

¹⁰ Fără a mai zăbovi asupra tuturor mișcărilor ample de idei și controverse dogmatice care au răscolit biserica ortodoxă în secolul al XVII-lea, cu aspecte repercutate în special asupra linoirilor învățămîntului, prin prezența în țările române a unor învățați teologi, filosofi și predicatori și fondarea unor școli cu rang de Academie, fie cu orientare neoaristotelică de tip padovan (precum Academia Sf. Sava de la București) fie cu „inflexiuni” iezuite (precum cea înființată ceva mai devreme, sub Matei Basarab, la Tirgoviște), probleme pentru care există o întreagă literatură de specialitate (din care cităm succint: Kléobule Tsourkas, *Les débuts de l'enseignement philosophique et de la libre pensée dans les Balkans. La vie et l'oeuvre de Théophile Corydalée*, Thessalonique, 1967; idem, *Gli scolari greci di Padova nel rinnovamento culturale dell'Oriente ortodosso*, Padova, 1958; idem, *Les premières influences occidentales dans l'Orient orthodoxe*, Balcania, VI, 1944; Victor Papacostea, *Les origines de l'enseignement supérieure en Valachie*, în R.E.S.E.E., I — II, 1963; Virginia Vasiliu, *Costantino Brancoveanu e il cattolicesimo, alcune notizie nuove intorno alla sua politica religiosa*, Ephemeris Daco-romana, Annuario della Scuola Romana

di Roma, III, 1925), să observăm că, un corespondent al orientării conservatoare dominante în pictura brâncovenească, în raport cu „compromisurile” iconografice și stilistice ale artei cretane și grecești din epocă, îl constituie literatura teologică ce se scrie și se tipărește în acea vreme în țările române. Răspunzînd oscilațiilor între curentele protestante și cele catolice care se resimt în biserica grecească, la Patriarhia oecumenică și în Rusia (Școala de la Kiev, apoi reformele lui Petru cel Mare), această literatură românească religioasă conține un număr impresionant, pentru acel timp, de lucrări de dogmatică și apologetică ortodoxă (multe din ele tipărite în slavonă și greacă pentru a fi trimise preoților și mănăstirilor din sud), traduceri esențiale, cărți de „zidire sufletească” și toate cele necesare slujbelor, cărțile canonice, liturghiere, cazanii, ceasloave, minee etc. (a se vedea Mircea Păcurariu, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, vol. II, București, 1981). A doua jumătate a secolului al XVII-lea este și pentru țările române o perioadă de puternice polemici teologice iscate de infiltrarea propagandelor catolice și protestante (calvine) față de care ortodoxia este obligată să replice și să se autodefenească. Așa se tipărește la Iași și București, după predicile lui Kiril Lukaris la Tirgoviște și după sinodul de la Iași o serie de texte (*Cartea carea să chiamă răspuns împotriva catehismului calvinesc a mitropolitului Varlaam, Întîmpinare contra primatului papei de patriarhul Nectarie, Discurs contra hotărîrilor sinodului de la Florența*, de Ioan Evghenikos, *Manual contra schismei papistașilor*, de Maxim Peloponesianul, *Replica la principiile calvine și întrebările lui Kiril Lukaris*, de Meletie Sirigos, *Manual împotriva rătăcirii calvine*, de Dositei, *Mărturisirea credinței ortodoxe de Petru Movilă și multe altele*), texte care reflectă controversele dogmatice ale momentului și al căror ecou îl vom citi și în pictură.

¹¹ În special capitolele XII („Sfînta cale a Crucii”) și XVI („Trebuie să ne părăsim pe noi înșine și să ducem crucea, asemenea Domnului Iisus Hristos”).

¹² A se vedea studiul părintelui Joseph de Guibert S. I., *La spiritualité de la Compagnie de Jésus. Esquisse historique*, Roma, 1953.

Urcușul spiritual al monahului începe prin practica virtuților și se așează pe direcția Golgotei, adică într-o „urmare a lui Hristos”, o reiterare a patimilor care au făcut posibilă mîntuirea lumii. Este prima treaptă a experienței spirituale și nu e poate lipsit de interes să observăm și faptul că imaginile alegorice de la intrarea în trapeză sînt în fond lipsite de substratul mistic arhetipal, de simbologia stratificată a imaginilor tradiționale bizantine, ele adresîndu-și mesajul în mod direct celor care le „citeau”.

Odată depășit arcu intrării, iconografia trapezei își lărgeste sensibil gama semnificațiilor, acestea structurîndu-se pe două planuri a căror coerență nu mai este explicită, ca în cazul alegoriilor de la intrare, ci este guvernată de o juxtapunere aparent arbitrară, ordonată însă pentru a înfățișa



Fig. 5. Maica Domnului Platitera înconjurată de cetele îngerești, cupola trapezei, Hurez.

la o analiză a simbologiei imaginilor din perspectiva inițierii monahului, treptele superioare ale cunoașterii și ale experienței cîștigate în desăvîrșirea spirituală. Unul — este planul cupolei, decorat cu imaginea amplă a *Maicii Domnului Platitera* înconjurată de cetele îngerești (ierarhia celestă) și susținută de sfinții părinți și iconografi (în pandantivi) și de prooroci și *Arborele lui Iesei* (pe intradosul arcurilor mari). Acesta este planul proorocirii și al slavei pămîntești și celeste a întrupării, sub care se așază ea sub Acoperămînt (vezi „icoana” din exterior) existența zilnică a monahului, existență îmbunătățită spiritual prin practicarea virtuților și contemplarea tainei întrupării. Celălalt — este planul celor două timpane mari, situate la nivelul privirii, și care înfățișează într-un vădit paralelism antitetic, *Cîna cea de taină* și *Judecata în Sinedriu a lui Iisus*¹³. Fără a ne putea permite aici o prea-detaaliată arheologie a imaginilor, trebuie totuși menționat faptul că această din urmă scenă este ilus-

¹³ Unele repictări ulterioare (sec. XIX?) vizibile în aceste două timpane (ca și pe laturile de est — „tabloul” de hram Sf. Împărați Constantin și Elena — și de vest — tabloul votiv), distonante stilistic față de restul picturilor, au făcut ca aceste două „scene” să fie considerate drept un adaos, fapt ce ar

fi explicat și prezența insolită a unei teme rare, ca *Judecata în Sinedriu*. Observația atentă a peretelui și analizele de laborator au arătat însă că pictura din timpane este contemporană cu întregul ansamblu iconografic, iar intervențiile nu sînt decît retușuri de culoare pe culoare.

trația, încă rară la acea dată, a unui izvor literar aprocrif numit *Sentiința lui Pilat* (secolul al XV-lea sau al XVI-lea), scriere de circulație monastică (athonită), răspândită în secolul al XVIII-lea în versiuni grecești și românești ¹⁴, și al cărui text tipărit va fi avut poate și gravuri asemănătoare cu cele ceva mai târzii (de secol XIX), foarte frecvente în toată zona balcanică și extrem de apropiate de configurația frescei din trapeza hurezană ¹⁵. Acest al doilea plan este cel al situării monahului între



Fig. 6. Arborele lui Iesei, detaliu, trapeză. Hurez.

¹⁴ A se vedea N. Cartoian, *Cărțile populare în literatura românească*, București, 1974, vol. II, p. 109; această scenă a Judecării lui Iisus apare în variante asemănătoare și în descrierile Erminiei (Ghenadie: *Hotărîrea spre moarte a lui Iisus Hristos și Pentru vicleșugul și năvălirea jidovilor împotriva lui Hristos*; V. Grecu: *Hristos judecîndu-se de Pilat și Pentru pîra și obrăznicia evreilor împotriva lui*), dar fără a sugera prin atîtea detalii de ordin iconografic și prin asemănări între text și inscripții apocriful de care pomeneste N. Cartoian.

¹⁵ În volumul de gravuri religioase ce au circulat în lumea grecească (ΝΤΟΠΗ ΠΑΠΑΣΤΡΑΤΟΥ, ΧΑΡΤΙΝΕΣ

EIKONEΣ, ορθόδοξα θροσφεντικά χαρτινικά, 1665 — 1899, Athena, 1986, p. 58 — 65) sînt reproduse și comentate mai multe gravuri din secolul al XIX-lea cu textele lor, compoziția ca și inscripțiile acestora fiind aproape identice cu cele din fresca hurezană și apoi cu alte exemple românești, precum o icoană datată 1805 (colecție particulară — a se vedea reproducerea din articolul nostru deja citat *Alegoriile...*) și mai multe gravuri din secolul al XIX-lea care se păstrează în colecții mănăstirești. Pe unele din gravurile grecești figurează (ca și pe icoana românească de la 1805) o inscripție ce pomeneste faptul că originalul acestei imagini s-ar afla gravat la Viena. Autoarea compendiului constată că originalul vienez po-

„oglinzile” celor două alternative ale existenței sale : a fi între apostoli, slujitori ai Cinei perpetue pe care o întruchipează biserica, sau între farisei, în îndoiala lumii din afara credinței. Odată făcută opțiunea pentru calea monastică a experienței spirituale, prin practica virtuților și prin rugăciunea

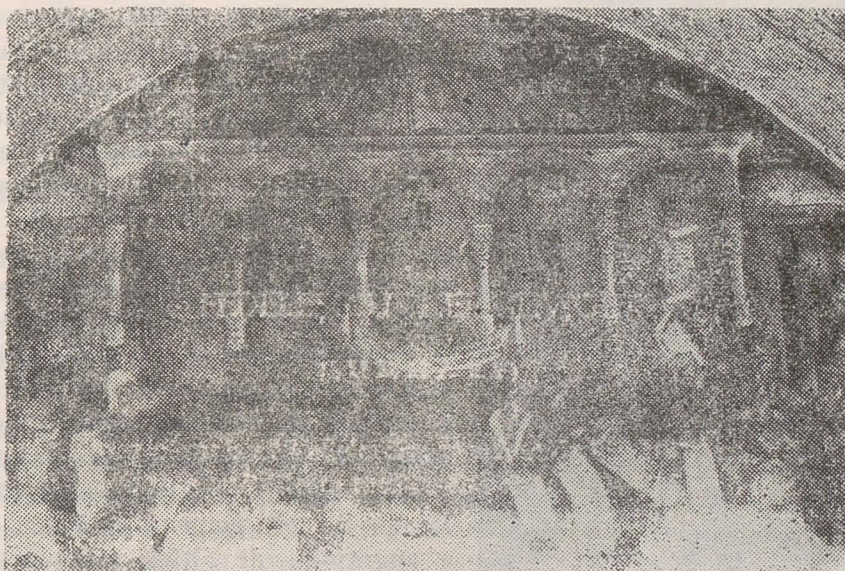


Fig. 7. Judecata lui Iisus în Sinedriu, trapeză, Hurez.



Fig. 8. Judecata lui Iisus în Sinedriu, detaliu, trapeză, Hurez.

permanentă monahul se așează sub Acoperământul Fecioarei, adică al Bisericii mântuirii, proorocită de profeți și slăvită etern pe pământ și în cer, de sfinți și de îngeri. Acesta este sintetic mesajul teologic al sintaxei iconografice din trapeza hurezană.

Programul dogmatic al acestui prim timp al urcușului monastic, program expus într-unul din cele mai frecventate spații ale obștii, este reluat pe un plan semantic și simbolic superior ca

menit în inscripții nu a fost încă depistat, dar totodată ea subliniază că tema iconografică a circulat în Occident încă din secolele XVI — XVII și una din imaginile foarte asemănătoare cu tiparul care a ajuns și în Balcani a fost atribuită lui Gia Iacomo Rossi (Roma, secolul al XVII-lea), avînd

un text latin apropiat de textele din gravurile grecești și din picturile și gravurile românești (din care fresca hurezană pare a fi, cel puțin pînă acum, exemplul cel mai vechi, devansînd cu peste un secol toate celelalte imagini cunoscute).



Fig. 9. Fintina din incinta principala, Hurez.

interpretare în iconografia *fintinii* din incinta principală a mănăstirii. Decorată aproximativ în aceeași perioadă, în primii ani după 1700, fintina are o arhitectură de edicul, extrem de simplă — un baldachin adosat zidului de răsărit al incintei și susținut pe două coloane de piatră. Acestei arhitecturii este asociată o iconografie succintă a cărei selecție și mod de implantare realizează un discurs asupra dogmei și a misticii ortodoxe pornind de la tema „apei” și a „izvorului”, dar nu pe linia ilustrării și a explicitării narrative, aproape tautologice am putea spune, a sărbătorii Botezului și respectiv a slujbei de sfințire a apelor cu prilejul Epifaniei, ca în marea majoritate a iconografiilor de fintini de la Athos¹⁶, și nici ca o ilustrare a minunii de la Theotokos Zoodochos Pighi¹⁷, foarte populară la Athos și în toată lumea balcanică în secolele XVII — XVIII, grație aceleiași cărți a lui Agapie Landos de care pomeneam și mai sus, imagine care e zugrăvită, de altfel, și în exteriorul ediculului hurezan, ci pe linia unei mai subtile conversiuni mistice a temei „izvorului” spre înțelesul spiritual înalt al monahilor. Compoziția iconografică, surprinzătoare la prima vedere, asociază în interiorul



Fig. 10. Moise și Cortul Mărturie, detaliu, fintină, Hurez.

¹⁶ Pentru iconografia și arhitectura fintinilor (ή φελλή) athonite, a se vedea E. A. de Mendieta, *L'Art au Mont Athos*, Thessalonique, 1977, p. 92—94; P. Mylonas în *Le Millénaire du Mont Athos*, II, p. 242 și A.K. Orlandos, *Μοναστηριακή Αρχιτεκτονική*, Athena, 1958, ed. II, p. 124, fig. 144—145, unde autorul reproduce și comentează două fintini de tip edicul de la mănăstirile athonite Pantocrator și Karakalou, foarte asemănătoare ca formă și proporție cu

fintina hurezană, subliniind că este vorba, de fapt, de *κρήνη* de izvor captat și protejat printr-o cupolă adosată, exact ca și în cazul exemplului brâncovenesc.

¹⁷ O arheologie eshaustivă și o complexă analiză simbolică a acestei teme a fost prezentată de către Mirjana Tatice Djurić (*L'image et le message de la Theotokos Source de Vie*) la colocviul internațional de studii sud-est europene organizat de către A.I.E.S.E.E. în mai 1990 la București.

calotei imaginea *Tufişului arzător*, înconjurat de reprezentarea *Ierusalimului celest* în care se află *Cortul mărturiei* ocrotit de îngeri şi de siluetele proorocilor Moise, Aaron, Isaia şi Daniil, cu trei pilde ioa nice (*Iisus cu samarineanca*, *Vindecarea orbului din naştere* şi *Vindecarea slăbănogului de la scăldătoare*) reprezentate în cei patru pandantivi (una din pilde este în două episoade) şi cu sfinţii militari, asceţi şi mucenici, reprezentaţi pe arcuri. În exterior — imaginea consacrată a Fecioarei Zoodochos Pighi, reprezentată frontal şi încadrată de şiruri de personaje şi de acte de milostenie pilduitoare, zugrăvite pe toate cele trei laturi ale chioşcului. Iconografia este deci, insistent marială şi prevalent simbolică, ilustrând arhetipurile profetice ale Fecioarei şi omologia dintre Fecioară şi Biserică şi dintre proiecţiile pămîntesti şi celeste ale eccleziei. Menţionăm astfel că pildele ioa nice care apar în pandantivi sînt „prezente” ca sărbători ale Bisericii, după cum le arată inscripţiile însoţitoare („Duminica orbului”, „Duminica slăbănogului” etc.), ceea ce subliniază încă o dată simbologia ecclesiologică în care se înscrie întregul program iconografic. Acest fapt e subliniat, de asemenea, şi printr-o perfectă corespondenţă între decorul interior şi cel exterior, prin paralelismul dintre Ierusalimul celest, figură ocultă a Paradisului din care izvorăsc cele patru fluvii şi „icoana” Fecioarei în caliciul ce închipuie Fons Vitae Aeternae, din care curg, în chip similar, prin mascheroni barochizanţi, cele patru fluvii purificatoare şi tămăduitoare. Această prevalenţă marială într-un spaţiu a cărui destinaţie ar fi putut trimite iconografia mai degrabă către familia semantică a Epifaniei, reflectă un înţeles subiacent ecclesiologic al principalelor teme figurate, făcînd mutaţia tipică iconografiilor tîrzii de la Iisus Hristos — Izvor al Mintuirii — la Fecioara — Biserică (*Genitrix Ecclesia*) — Fîntînă a Credinţei, purificatoare de patimi şi mărturisitoare a dumnezeirii¹⁸. Iar veriga de legătură a acestei mutaţii operate în planul simbolic al temelor o constituie cele trei pilde ioa nice, în toate insistîndu-se asupra vieţii veşnice care izvorăşte din Iisus recunoscut ca Mesia, deschizător al timpului eshatologic.

Faza iniţială a eliberării de patimi şi a profesării virtuţilor, prezente şi în exteriorul fîntinii prin pildele de milostenie, urcă din zona fazei practice, ilustrate în trapeză, la prima fază a contemplaţiei, prin înţelesurile conceptuale ale temelor din interiorul cupolei de deasupra fîntinii-izvor. Totodată, anume arhetipuri imagistice cu încărcătură semantică ocultă, precum tema *Potirului*, circulă dintr-un spaţiu iconografic într-altul, căpătînd de fiecare dată înţelesuri sporite. De pildă, în trapeză Potirul apare în mod explicit în cele două ipostaze antagonice: cupa plăcerilor în Alegoria virtuţilor şi potirul euharistic de la Cină, în vreme ce prezenţa lui sub forma Caliciului-Fîntînă are o reverberaţie simbolică mai amplă, trimiţînd ocult către Jertfă (şi respectiv — Cruce — Arbore al vieţii) şi către apa care izvorăşte din Sf. Coastă ca sevă dătătoare de viaţă şi care, asimilată prin euharistie unei ilustraţii liturgice¹⁹, precizează condiţia contemplativă a acestui timp secund monastic, în limitele economiei întrupării reiterate în serviciul divin, condiţie esenţială a apropierii de stadiul superior al înduhovnicirii. Iar în cel de al treilea spaţiu de referinţă, în iconografia schitului Sf. Apostoli, potirul apare în ipostaza de jertfelnic, într-o imagine din axul altarului întruchipînd pe Iisus Viţă de vie, ca sacrificator şi sacrificat, oficiant şi totodată obiect al tainei euharistice, cheia unui întreg discurs al prezenţei revelate în dimensiune eshatologică, discurs realizat de iconografia sintetică şi profund coerent dogmatică şi ecclesiologică a schitului hurezan²⁰. Aici se petrece în fapt încununarea urcuşului spiritual al Scării monastice, atingerea timpului trei, final, al contemplaţiei în duh şi a pneumatizării misticului creştin, premisă a cunoaşterii nemijlocite, dar tainice, a dumnezeirii.

Această difuziune ocultă a unor motive iconografice arhetipale, care secondează sensul major al temelor şi programelor, cum este motivul potirului (reactualizînd tema Graalului în variantă răsăriteană), creează o ţesătură complexă de raporturi care leagă diferitele spaţii monastice, revelînd funcţiile simbolice ale acestora în viaţa obştii. Circulaţia unor asemenea motive este extrem de complexă, raporturile lor realizîndu-se pe mai multe planuri simbolice. Un exemplu înrudit cu

¹⁸ Pentru conotaţiile simbolice mariale şi ecclesiologice şi pentru arheologia iconografică a temei Fons Vitae a se vedea studiul Taniei Velmans, *L'iconographie de la „Fontaine de vie” dans la tradition byzantine à la fin du Moyen Age*, Synthronon, Paris, 1968; de asemenea Dejan Medaković, *Theotokos Ζωδόχος Ἰληγγή dans l'art serbe*, Recueil de travaux-tome LIX, Institut d'Etudes Byzantines, nr. 5, 1958, Belgrad.

¹⁹ A se vedea N. Cabasilas, *Tîlcuirea Sfintei Liturghii* Bucureşti, 1946 (în Introducerea lui E. Branişte, p. 13).

²⁰ Un comentariu din această perspectivă al întregului program iconografic din biserica schitului Sf. Apostoli în studiul nostru *Sensuri ale transparenţei în iconografia picturii murale brâncoveneşti. Schitul Sf. Apostoli*, în S.C.I.A., seria *Arta Plastică*, 1990.



Fig. 11. Duminica orbului, fîntînă, Hurez.



Fig. 12. Orbul la fîntîna Siluamului, fîntînă, Hurez.

motivul Potirului, îl constituie *Vița de vie*, care apare în altarul schitului hurezan în ipostaza jertfei euharistice, întruchipată de imaginea lui Iisus Viță de vie, tipologic legată de familia imaginilor cunoscute sub numele de *Pressoire mystique*, alegorii euharistice specifice Goticului târziu, această imagine fiind încadrată aici de tradiționalul *Vir dolorum* și de silueta unui inger purtând „obiectele” jertfei liturgice—Prescura și, din nou, Potirul. Dar tot vrejul viței de vie cu struguri apare și în trapeza hurezană, unde motivul, aparent decorativ, este prezent ca Arbore al Vieții în imaginea genealogiei vetero-testamentare, Arborele lui Iesei, încununat în cheia bolții de chipul Fecioarei — Semn al întrupării. Relația, firește nicicum întâmplătoare, indică acea gradatie a înțelesului mistic al imaginilor funcție de treapta pe care se află fiecare membru al cinului monastic: fie rămas în incinta mare a obștii (Arborele are o trimitere simbolică ecclesiologică), fie retras în schimnicie și meditație asupra tainelor dumnezeirii, la schit. Să remarcăm, de altfel, că aceste raporturi întinse între sensurile unor imagini funcționa ca principiu obișnuit în iconografiile monastice postbizantine, paralelismul citat mai sus între vița de vie (în varianta cretană ce ilustrează pilda ioganică a mlădițelor, 15, 1—2) și Arborele lui Iesei apărind, de exemplu, în trapeza Lavrei athonite, sau în pronaosul de la Kaisariani, de lângă Athena.

Observarea unei certe preferințe în difuzarea anumitor imagini vetero-testamentare și a unor chipuri de profeți ajută, de asemenea, la stabilirea ierarhiilor simbolice ale spațiilor monastice. Moise, Aaron, Ieremia, Isaia, Daniil, David și Solomon apar constant, cu sau fără atribute, în trapeză, în cupola fintinii și la schit, în altar, naos și pronaos, ca și în încăperile similare din biserică mare a mănăstirii. Frecvent sînt figurate Tufișul arzător și Toiagul înfrunzit, ca prefigurări ale zămislirii feciorești, și totodată purtind o valoare eshatologică exprimată prin caracterul vizionar al așteptării timpului mesianic, al Parousiei—dimensiune în care se așează și viața monahilor ²¹. Astfel, nu întâmplător, alături de aceste teme cu adresă marială, apare, în locuri cheie, viziunea lui Isaia (7, 14): chipul lui *Iisus Emmanuel*, atît în trapeză (în arcu cu medalioanele proorocilor, făcînd pandant cu chipul Fecioarei-Semn al întrupării), cît și în iconografia schitului, unde Emmanuel ia locul Pantocratorului în turla naosului, în spațiul ce preînchipuie Biserica celestă. Stînd sub semnul Prezenței Lui soteriologice perpetue alături de noi (= Emmanuel), mîntuirea fiind prevăzută *ab*

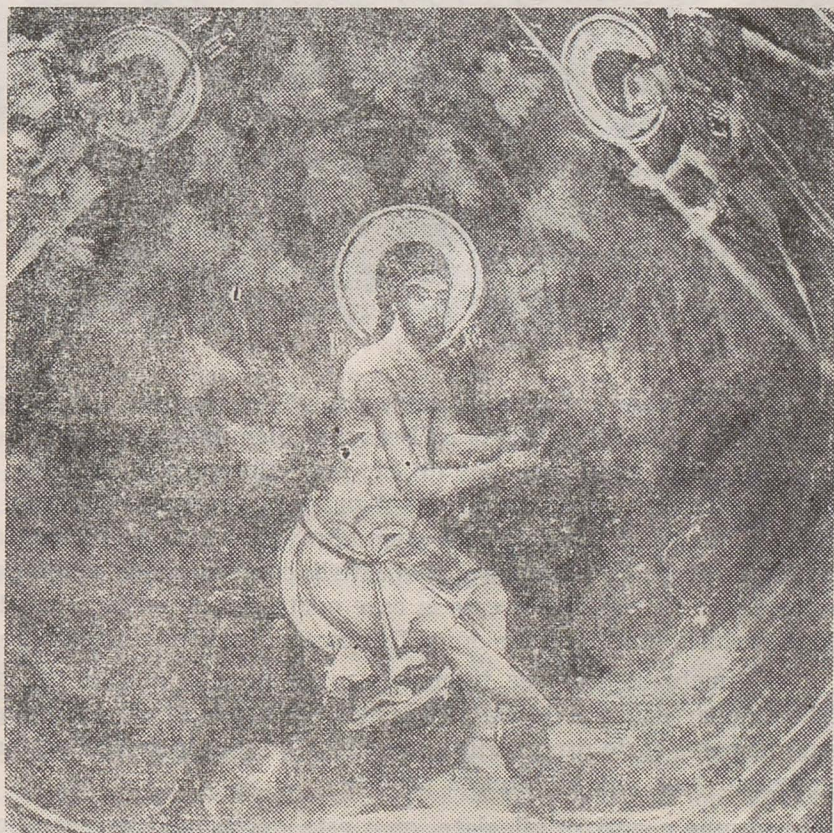


Fig. 13. Iisus Viță de Vie, absida altarului, Schitul Sf. Apostoli, Hurez.

²¹ Allain Riou, *op. cit.*, p. 35.



Fig. 14. Îngerul cu „obiectele” euharistice, absida altarului, Schitul Sf. Apostoli, Hurez.

în *initio* în economia Creațiunii (cum se arată în alegoria din trapeză), *Biserica este la acest nivel în întregime constituită ca discurs al Prezenței*, nemijlocite de nici o ierarhie a intercesiunii, ci doar *pre-vestită* de prooroci și mai ales de Sf. Ioan Botezătorul, al cărui chip și viață — model suprem al vieții monastice — apar amplu desfășurate în pronaosul schitului hurezan, și în același timp *actualizată* ca Prezență revelată prin comuniune directă în taina Jertfei euharistice. Discursul teologic al schitului ctitorit de egumentul mănăstirii conține astfel condensat mesajul eshatologic și implicit ecclesiologic al treptei supreme la care poate accede misticul creștin: contemplația în duh și comuniunea tainică eternă dintre om și Dumnezeu, Creator și Creațiune.

Concluziile care se impun în urma acestor analize de hermeneutică iconografică, în care sîntem departe de a fi decelat toate straturile semantice și întreaga lor simbolistică legată de fiecare temă în parte și de raporturile care se nasc între teme și funcțiile cosmosului arhitectonic pe care-l decorează, s-ar putea sintetiza astfel:

1. În anume cazuri privilegiate, cum este exemplul Hurezilor, iconografia, extrem de riguros compusă, reprezintă un discurs teologic cu mesaj și adresă specifică. În cazul de față am ales acele programe iconografice care alcătuiesc împreună, prin relații directe sau circulații subterane de teme la

nivelul semnificațiilor oculte, o imagine pilduitoare a vieții monastice considerate ca un tip de experiență inițiativă, o Scară întru desăvârșirea spirituală. Această „citire” a demonstrației iconografice prin *grilă teologică* funcționează exemplar grație situației speciale a decorului hurezan la a cărui alcătuire a vegheat un distins cărturar-teolog, Ioan Arhimandritul, starețul mănăstirii. Și, desigur, aceasta nu este singura formă de decriptare a iconografiei, sensurile discursului teologic

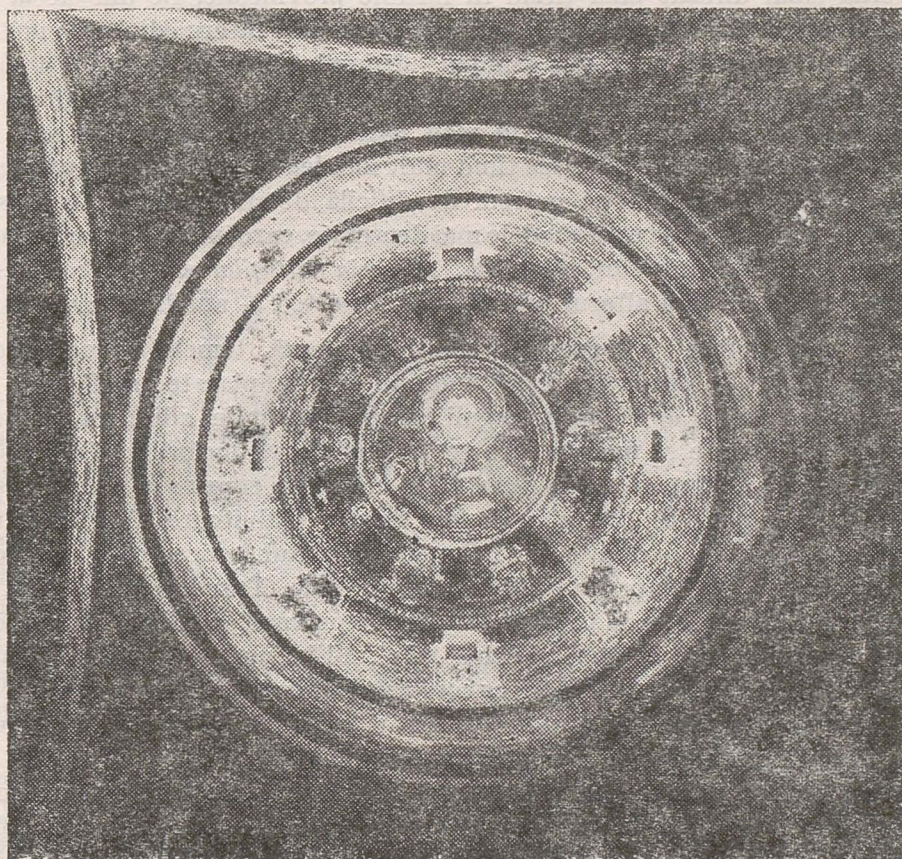


Fig. 15. Iisus Emmanuel, turlă, Schitul Sf. Apostoli, Hurez.

putînd fi lărgite prin asociație și cu celelalte teme și spații pe care nu le-am luat aici în considerație (biserica mare, capelele).

2. Remarcăm, de asemenea, și un aspect ce rezultă dintr-o analiză comparativă minimală: deși faima Athosului rămîne deosebit de puternică de-a lungul secolelor postbizantine, iar Sf. Munte continuă să fie considerat, pretutindeni în lumea ortodoxă, drept modelul suprem de organizare și viață monastică, totuși exemplul său nu este urmat *ad litteram* și spațiile cu iconografie specială, rare îndeobște în alte complexe monastice, precum trapeza și fintina, pot primi — dovadă exemplul Hurezilor — programe iconografice diferite de modelul athonit, atît ca identitate figurativă a temelor, cît și ca mesaj teologic. Faptul este cu atît mai surprinzător cu cît la Hurez este prezent și un artist grec (Constantinos), autorul principal al frescelor din biserica mare, cunosător și de bună seamă colportor al modelelor athonite și al celor de circulație mai largă în lumea Sud-estului european.

3. Sistemele de compunere a programelor iconografice sînt multiple în perioada postbizantină și ele diferă de la caz la caz, în funcție de tipul mesajului pe care-l conține și de destinația pe care o are lăcașul decorat sau chiar părțile în sine ale unui lăcaș (altarul față de naos și pronaos, turla față de pridvor). Structurile sintactice bazate pe o coerență narativă sînt numeroase, dar nu prevalente. În cazul spațiilor cu destinație exclusiv monastică funcționează cu precădere programele iconografice „conceptuale”, ilustrînd dogme fie prin intermediul unor mutații topografice și juxtapuneri semnificative de teme și imagini în sine tradiționale, fie prin introducerea unor teme noi, ilustrative sau alegorice, proces care se întîlnește cu o tendință generală a întregii iconografii creștine — răsăritene,

dar mai ales apusene — de convergență către dogmatizarea conținutului imaginii și către înmulțirea *alegoriilor* (morale, ecclesiologice, euharistice etc.), în paralel cu scăderea „suflului” plastic, a valorii artistice a stilului, ce devine treptat expresia figurativă a unui limbaj convențional.

4. Chiar și în lumea monastică, în genere cea mai conservatoare, se nasc sau se strecoară și sînt acceptate și preluate teme iconografice noi, cel mai adesea de sorginte catolică, fie din repertoriul alegorizant al Goticului Internațional difuzat pînă tîrziu în mediile provinciale, fie din acela al imagisticii alegorice iezuite de factură barocă, transmisă cu precădere prin intermediul gravurii de carte. Dar, în marea majoritate a cazurilor, noul este asimilat / disimulat într-un limbaj cit mai apropiat de cel tradițional postbizantin, singurul limbaj la care mediul avea acces și care constituia marca unanim recunoscută a confesiunii ortodoxe. Astfel, în mod paradoxal, *noul intervine mai întîi la nivelul conținutului imaginii*, transformările stilistice fiind mult mai lente ²² și adesea imperceptibile încă, în secolele XVII — XVIII, făcînd uneori extrem de dificilă determinarea pe baze stilistice a sorgintei și a filierelor de circulație ale unor modele mai deosebite, care intră la un moment dat în repertoriul figurativ postbizantin, cum sînt, de pildă, *Alegoria virtuților* sau *Judecata în Sinedriu* din trapeză, sau *Iisus Viță de vie*, din altarul schitului Sf. Apostoli — analizate mai sus.

5. Ajutînd la buna „consacrare” a locului pe care-l decorează, temele iconografice, încărcate de propria lor simbolistică și de cea a spațiului unde au fost amplasate, alcătuiesc pentru veacul al XVII-lea un adevărat *corpus de dogme* și reguli comportamentale, adică un echivalent imagistic al teologiei practice, dogmatice și morale care se transmite credincioșilor. Iar accesul acestora e deschis fie la nivelul cultural, printr-o „raționalizare” a mesajului cuprins în aceste *summae* figurative, fie la nivelul popular, prin palierul ilustrativ al unor narațiuni pilduitoare, fie la nivelul spiritual superior — corespondent stadiilor avansate de îmbunătățirea duhovnicească a misticilor ortodocși, desprinși treptat de nevoia unui suport vizual în contemplație. Traversarea succesivă a acestor incinte concentrice, cum caracterizam la început aventura spirituală a vieții monastice, depinde de nivelul de inițiere al privitorului, în speță al călugărului. El își poate alege din clivajul semantic și simbolic extrem de bogat acel șir demonstrativ ce corespunde nivelului său de înțelegere, ajutîndu-se totodată, prin asimilarea profundă a mesajului exprimat și experiat, să-și depășească condiția limitativă, urcînd pe o treaptă ontologică și spirituală superioară.

În ce măsură acest mecanism de raportare inițiată, în sens mistic și nu doar catehetic, a privitorului la imagine, își găsește un corespondent în veacurile anterioare căderii Bizanțului, fiind deci o moștenire a tradiției spirituale răsăritene posticonoclaste (cum înclinăm să credem), sau este un fenomen de convenționalizare, mai degrabă tipic lumii postbizantine — rămîne o problemă deschisă. Așa cum deschisă rămîne și chestiunea identificării celor care alcătuiau și supravegheau compoziția unui program iconografic, pînă la rigoarea celor mai mărunte, dar nu ne semnificative detalii. Erau ei, în majoritatea situațiilor, clerici, monahi sau teologi, ca în cazul Hurezilor, ori al unor binecunoscute ansambluri paleologice, sau acest rol revenea într-o mai mare măsură, cel puțin în perioadele tîrzii, artiștilor înșiși și „erminiilor” lor scrise sau desenate?

Cert rămîne însă faptul că accesul pe care-l avem noi, cei de astăzi și din afară, la miezul incandescent al trăirii creștine este facilitat de înțelesul profund și autentic al configurației imaginii, pe calea care îi este cea mai proprie, adică aceea a semnificațiilor conținutului său religios citit în cheie teologică, și că această cale poate duce la recuperarea statutului ontologic perpetuu al transcendenței.

²² Manolis Chatzidakis face în trecere aceeași observație în articolul *Byzantine Wall Painting in Greece*, apărut în

introducerea catalogului *From Byzantium to El Greco*, Royal Academy of Arts, London, 1987.

SCHITUL FEDELEȘOIU (VÎLCEA)

de CORINA POPA

Pe malul stîng al Oltului, în apropierea Rimnicului Vîlcea, pe o înălțime, se ridică fostul schit Fedeleșoiu — ansamblu de arhitectură medievală clădit din grija domnului Grigore Ghica și a mitropolitului Varlaam, dar care s-a bucurat și de atenția altor fețe bisericești ca arhimandriții Ghenadie de Argeș și Ioan de Hurezi care l-au înzestrat cu picturi și icoane ce fac din această biserică un valoros ansamblu de artă brâncovenească. Alături de cele cîteva ctitorii ridicate pe timpul lui Duca Vodă : schitul Trivale, mănăstirea Turnu — închinată Coziei — , mitropolitul Varlaam înălța în vecinătatea aceleiași mănăstiri unde s-a călugărit în tinerețe și unde se va retrage în 1678 — 9, cînd va fi scos din scaunul metropolitan de către Șerban Cantacuzino, schitul Fedeleșoiu ¹.

Pisania săpată în piatră a bisericii pomenește ca prim ctitor pe domnul Grigore Ghica care nu a putut isprăvi construcția, schitul fiind terminat de mitropolitul Varlaam, la 1700, „cu toată podoaba” ².

Din documente reiese că lucrul a început la 30 iulie 1673, cu meșterul de zid Stoica și Marin zidarul, iar o inscripție pe ancadramentul ferestrei altarului conține anul 1686 și numele lui Oprea meșter ³. Recent, în urma unei restaurări a fost identificată o icoană împărătească reprezentînd pe Maica Domnului pe tron, datată 1673.

Pentru precizarea istoricului acestui monument mai poate fi invocat încă un element — seria de reprezentări votive : domnul Grigore Ghica cu familia sa apar ca „ctitorii cei dintii”, mitropolitul Varlaam ca „al doilea ctitor” și „cîștigătorul locului acestuia” și în sfîrșit Ghenadie arhimandrit de Argeș și Ioan arhimandrit de Hurezi „ctitorii acestei sfinte biserici”.

Deci biserica ridicată pe pămînturile cumpărate de Varlaam pe cînd era încă episcop de Rimnic (la acest lucru referindu-se probabil specificarea „cîștigătorul locului acestuia”) apare ca o ctitorie domnească, probabil pentru că Varlaam urcat pe scaunul metropolitan de Grigore Ghica i-a cedat protectorului său satul Fedeleșoiu sau numai dreptul de-a se socoti ctitor.

Construcția a durat desigur mai mulți ani : 1673 — 1686 poate — deși biserica funcționează probabil din primul an — , icoana din 1673, ca și prezența unui nume de meșter, Lupu poleitorul, în izvodul cheltuielilor din 1673, pledînd pentru existența unui prim iconostas, poate mai simplu.

Macheta bisericii este înfățișată diferit în cele două tablouri votive : în mîinile lui Grigore Ghica este reprezentată o biserică dreptunghiulară fără turlă și fără pridvor, iar cei doi arhimandriți

¹ N. Șerbănescu, *Varlaam, mitropolitul Țării Românești, părintele tipografiei bucureștene (1672—1679)*, în BOR, LXXVI (1958), p. 1 142 — 1 144.

² N. Iorga, *Schitul Fedeleșoiu*, BCMI, 1912, p. 30—35. La p. 30 se publică textul pisaniei în piatră : „Această sfîntă și dumnezeiască biserică din temelie s-au zidită și s-au îmbogățită cu zugrăveală întru cînstea și lauda sfîntei preobrajerii domnului nostru I. H. și s-au făcut cu toată cheltuiala a

mării sale răposalului domnului Io Grigore Ghica voievod în domnia duple încă neisprăvind-se atuncia au rămas asupra prea sfîntului mitropolitului chir Varlaam și s-au nevoit de au isprăvit aceștia toate cite se vădu cu toată podoaba ei, întru slava lui D-zeu amin în zilele lui Io Constandin Basarab Voievod, august 10 zile, anii de la Adam 7210 de la H.S. 1700” *нмса* Athanasie ot J (iblea)”

³ N. Iorga, *op. cit.*, p. 35 ; N. Șerbănescu, *op. cit.*, p. 1 144.

țin în mîini imaginea unei biserici triconc, cu turlă și pridvor. Deci fie că turla nu era încă înălțată pe timpul domniei lui Ghica, fie că lăcașul a fost transformat către 1700 într-o construcție cu plan triconc și turlă (poate din grija aceluiași Varlaam, retras la învecinata mănăstire a Coziei) de către cei doi arhimandriți: Ghenadie de Argeș și Ioan de Hurezi pe care, cum am văzut, inscripția pictată ce-i însoțește îi numește drept „ctitori ai acestei sfinte biserici”.

Întrucît în calitate de ispravnic la Polovragi, Surpatele și Govora arhimandritul Ioan nu apare niciodată cu macheta bisericii, pomenită fiind numai în inscripții contribuția sa, înclinăm să atribuim celor doi arhimandriți transformarea bisericii lui Ghica într-o construcție de plan triconc, realizată foarte probabil de aceiași meșteri care au ridicat schitul Sfinții Apostoli de la Hurezi, ctitorit de același arhimandrit Ioan.

Pisania săpată în piatră ar consemna deci meritul mitropolitului Varlaam de a fi terminat construcția bisericii domnului Ghica și de a o fi înfrumusețat.

Din cauza acestei istorii mai incalcate a schitului Fedeleşoiu reprezentările votive ocupă nu numai registrul inferior al pereților din pronaos, ci și o zonă din naos, unde sînt zugrăviți cei doi arhimandriți, urmați de voievodul Constantin Brâncoveanu și de mitropolitul Varlaam, pe perețele sudic, iar în corespondența acestora pe perețele nordic sînt figurați Onisifor monah, ispravnicul și mitropolitul Antim.

Deci se constată că tabloul votiv de pe perețele vestic ce cuprinde pe domnul Grigore Ghica și familia sa, secondat de mitropolitul Varlaam, indică rangul de ctitorie domnească, dar asemenea situației de la schitul Sfinții Apostoli de la Hurezi, mai apar Constantin Brâncoveanu, pe timpul căruia s-a înălțat biserica, mitropolitul Antim, ce păstorea Țara Românească în acel timp și ispravnicul lăcașului, Onisifor. Prin urmare nefiind vorba de o ctitorie domnească în această a doua fază, ce se încheie la 1700, tabloul votiv include și pe conducătorul politic și pe cel spiritual al Țării Românești, din acel timp, neomițîndu-se nici ispravnicul, după un mai vechi obicei munteneșc.

În sfîrșit pisania pomeneste hramul bisericii Schimbarea la față, iar icoana de hram din iconostas reprezintă Soborul Apostolilor — sărbătoare căreia îi e închinată și pictura de veac XVIII din micul pridvor ce precede intrarea în biserică. Explicația acestei aparente inadvertențe ar putea sta în faptul că adesea bisericile primeau un al doilea hram, legat de ziua cînd lăcașul era sfințit — probabil că schitul Fedeleşoiu a fost tirnosit de ziua Sfinților Apostoli.

Poate că noul hram să fie ales de Ioan arhimandritul, ce ridică tot în acei ani ctitoria sa de la Hurezi închinată de asemenea Sfinților Apostoli. Aceasta s-ar înscrie într-o caracteristică mai generală a epocii, aceea de a închina bisericile unor sărbători mariale sau unor sfinți, mai puțin unor sărbători.

Arhitectura și pictura acestui lăcaș se situează imediat după încheierea în mare a lucrărilor de la Hurezi, începute cu zece ani în urmă, la 1690, deci deși nu este o ctitorie brâncovenească, directă, biserica schitului Fedeleşoiu este realizată de meșterii zidari ce lucraseră la Hurezi și impodobiță de zugravii formați în echipele de pictori de la marea ctitorie brâncovenească.

În cronologia monumentelor brâncovenești, acest schit marchează momentul de cristalizare și răspîndire a formelor brâncovenești prin activitatea echipelor de meșteri ce lucrează la Hurezi. Biserica reia simplitatea și armonia proporțiilor ce caracterizează bisericile complexului hurezan, iar pictura murală este o caracteristică manifestare a iconografiei și stilului picturilor brâncovenești.

Pictura schitului Fedeleşoiu ⁴ prezintă un program iconografic redus, determinat de dimensiunile mici ale monumentului, dar care reflectă într-un mod particular dependența de programul iconografic și dispoziția scenelor și stilului ansamblului hurezan.

Iconografia naosului prezintă ca și în Hurezi scene de după Înviere pe arcul de triumf (Mironosițele și Samariteanca), iar în traveea vestică, pe boltă, scene din Patimi, ce încadrează timpanul vestic, în care este figurată Răstignirea, sub care se desfășoară ca și la Hurezi, Adormirea Maicii Domnului în trei momente. Particularitatea neobișnuită a acestei picturi constă în seria cu scene din Minuni ce se desfășoară pe perețele de sud și nord (Vindecarea orbului din naștere, Vindecarea slăbănogului, Vindecarea feciorului slujitorului domnesc, Vindecarea a doi îndrăciți (sud); Vindecarea

⁴ I. D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX siècle*, Paris,

1932, p. 179—180.



Fig. 1. Naos, peretele sudic : vindecarea feciorului slujitorului domnesc și vindecarea îndrăciților.

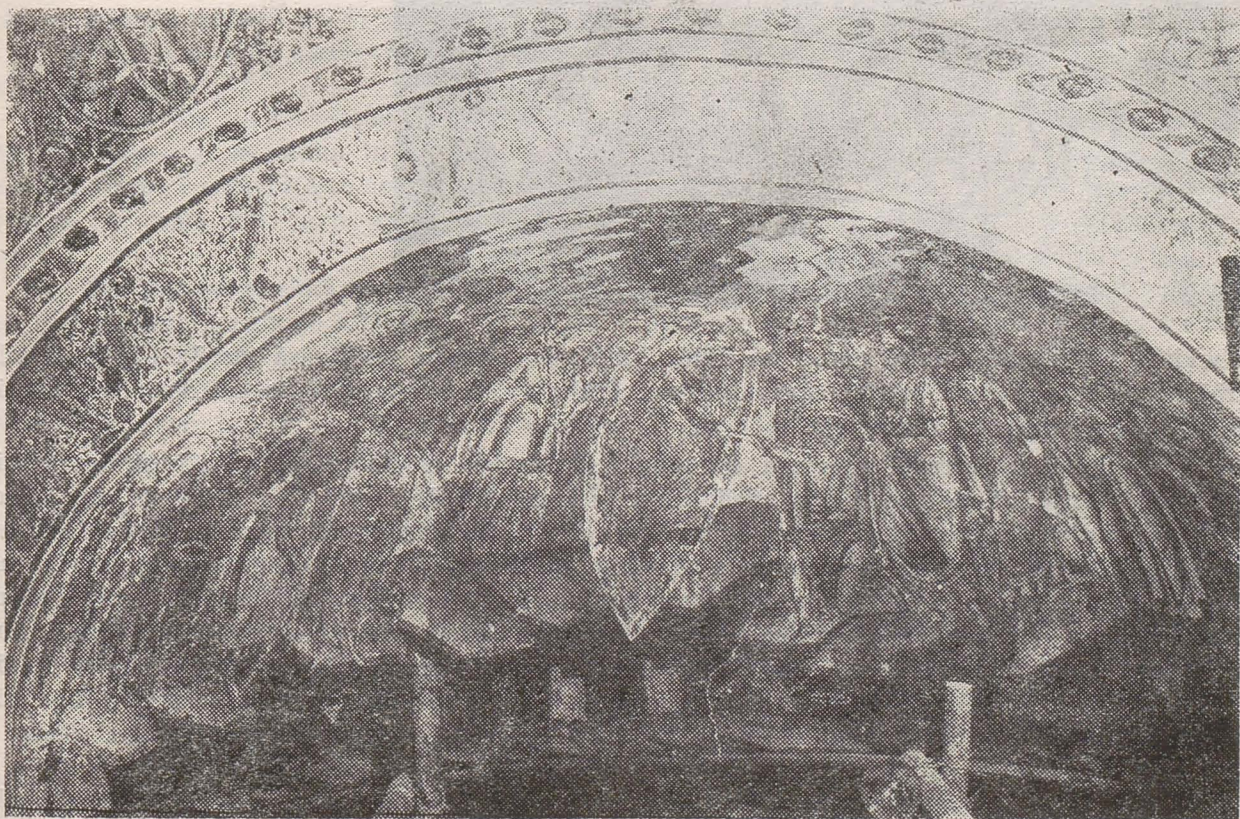


Fig. 2. Naos, conca nordică : coborîrea la iad.



girbovitei, Pilda smochinului neroditor, Pilda lui Zachei, femeia păcătoasă (nord). Ciclul marilor sărbători se reduce astfel la numai cinci scene: Înălțarea, Schimbarea la față, Adormirea, Răstignirea și Coborirea la iad (Învierea).

În pronaos, întregul program este închinat Mariei: calota adăpostește imaginea Mariei Platitera înconjurată de prooroci în medalioane și încadrată de îngeri, în pandantivi, iar în cele patru timpane sînt reprezentate scene de glorificare ale Mariei, înrudite din nou cu cele ce decorează calotele pridvorului hurezan: Cuvine-se cu adevărat, De tine se bucură, Din înalțuri prooroci și încă o scenă de theofanie. Aceste reprezentări de imnuri mariale înlocuiesc aici, într-un spațiu restrîns, Imnul acatist — temă obișnuită în epocă. Această soluție iconografică apare prima dată aici, fiind reluată mai tîrziu la Cozia și Govora unde lucrează aceiași zugravi (Gheorghe la Cozia și Ranite și Ștefan la Govora). Analogiile de stil sînt mai evidente cu pictura executată la 1707 la Cozia, unde lucrează Sima și Gheorghe dintre cei patru zugravi de la Fedeleşoiu: Sima, Ranite, Ștefan și Gheorghe.

Probabil că pomenirea, în pisania din prascodie pe primul loc a zugravului Sima indică rolul hotărîtor al acestuia — ori, redactările scenelor ce alcătuiesc ciclul Minunilor fiind aproape identice



Fig. 4. Naos, peretele vestic : Răstignirea.

cu cele ce apar la Cozia, trebuie să recunoaștem și acolo aportul aceluiași zugrav la pictarea scenei ce aparțin ciclului de Minuni ⁵.

Lui Ranite i-am atribui iconografia și pictura pronaosului cu cele patru imnuri mariale, prezente și la Govora.

Remarcăm, la Fedeleșoiu, prezența unor redactări iconografice aproape identice cu cele ce apar la Hurezi și se impun în toată pictura murală brâncovenească: este vorba de Adormirea Maicii Domnului redactată în trei momente, de Coborîrea la iad, ce prezintă o formulă amplificată, probabil pe seama unor texte apocrife, prin reprezentarea lui Isus intrînd în iad, însoțit de cete de îngeri ⁶.

Răstignirea prezintă însă un detaliu iconografic neobișnuit: la picioarele crucii lui Isus ies din pămînt mici personaje înfășurate în giulgiu — deci o reprezentare a învierii morților corelată cu sacrificiul lui Isus.

Și în pronaos se poate semnala o analogie de conținut cu ansamblurile de la Hurezi: ilustrarea celor patru imnuri închinete Mariei concordînd cu evidenta preferință pentru temele mariale, manifestă în pictura de la Hurezi ⁷.

În cronologia picturii murale brâncovenești, ansamblul de la Fedeleșoiu se situează pe primul loc după încheierea lucrărilor de la Hurezi și a pictării paraclisului domnesc de la Tirgoviște.

Pictura datorată zugravilor Sima, Ranite, Ștefan și Gheorghe (dacă Ranite este un alt zugrav decît Hranite ce lucrează la schitul Sf. Ștefan — 1709) ar inaugura „cariera” acestor zugravi ce se regăsesc în alte echipe la Polovragi, Cozia, Surpatele și Govora și care desigur s-au format alături de echipa hurezană, reprezentînd poate o generație mai tînără. Stilul picturii de la Fedeleșoiu, ca și iconografia probează aceeași descendență și dependență de ansamblurile de la Hurezi.

⁵ Aceste constatări prezintă interes numai în măsura în care se constituie ca explicații obiective ale evidentelor analogii între ansamblurile murale de epocă, în primul rînd pe plan iconografic, întrucît se poate distinge greu contribuția fiecărui zugrav în interpretarea personală a unei soluții ico-

nografice relativ comune.

⁶ Corina Popa, *Pictura bisericii mănăstirii Hurezi — realitate artistică și culturală a veacului al XVII-lea*, în S.C.I.A., t. 33 (1986), p. 17.

⁷ Corina Popa, *op. cit.*, p. 17 și 25.



Fig. 5. Răstignirea. Detaliu.



Fig. 6. Pronaos, timpanul nordic: „Cuvine-se cu adevărat...”.

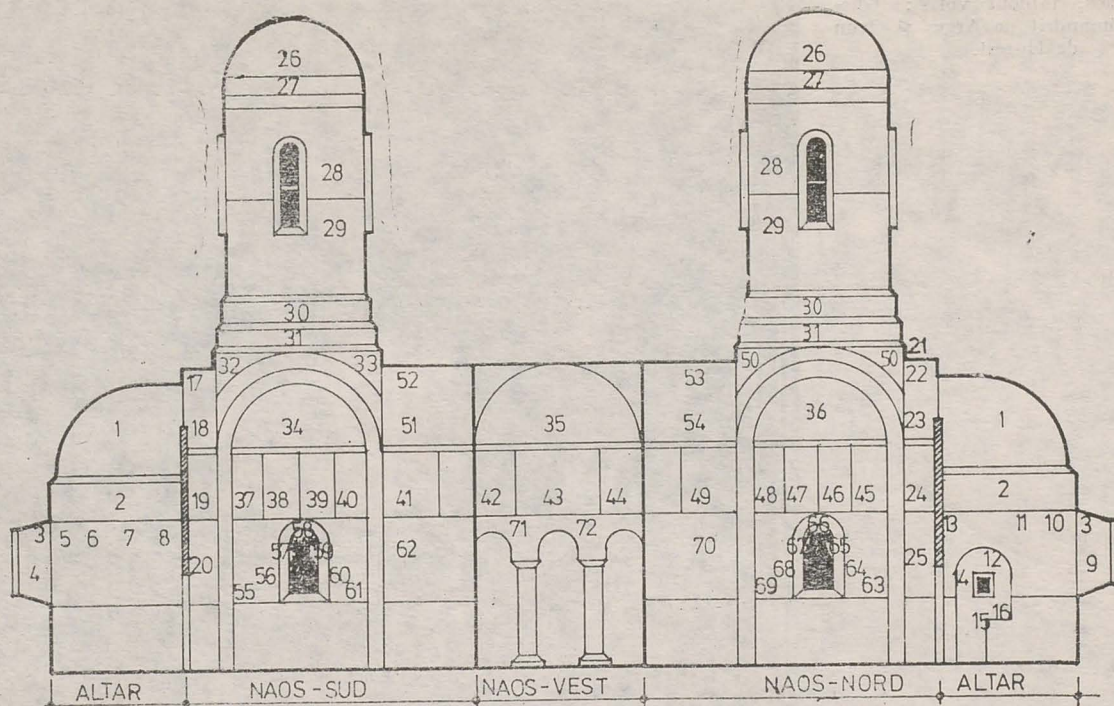
Fig. 7. Naos, tabloul votiv: Ghe-
nadie arhimandrit de Argeș și Ioan
de Hurezi.



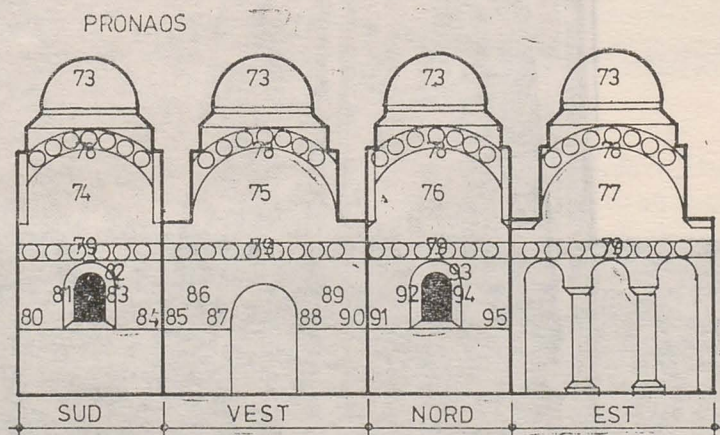
Pictura schitului Fedeleșoiu prezintă în primul rînd un caracter monumental, ce se realizează prin raportul dintre registre și arhitectură, prin dimensiunea registrelor (2 m friza de personaje, 1,25 m cea a scenelor narrative, ca și prin dimensiunea personajelor în panouri 70cm), prin numărul redus al personajelor în scene sau gruparea compactă a acestora, ca și prin raportul dintre personaje și arhitecturi — apropiat de realitate.

Scenele din ciclul de Minuni și Patimi prezintă, ca și la Hurezi, compoziții ce pun în evidență conținutul narativ, episoadele de vindecări reiau o schemă compozițională bazată pe simetrie relativă, pe echilibrul dintre grupurile de personaje, centrul scenei rămînînd liber, pe cînd în scenele din Patimi se constată o desfășurare în friză organizată în ritm inegal ceea ce conferă dinamism și sugerează desfășurarea dramatică a acțiunii.

Ca în întreaga pictură valahă începînd cu biserica Doamnei și Hurezi se constată preocuparea pentru reprezentarea, fie și naivă, a spațiului prin rețeaua de linii a colinelor, prin arhitecturile care au aspectul unor paravane ce înaintează sau se retrag — fără a alcătui întotdeauna unități de arhitectură scenografică — parcă sugerînd astfel calitatea lor de repere în reprezentarea spațiului, mai rar însoțit de turnuri sau loggii ce trimit la forme reale de arhitectură. Această componentă



Pl. I



Pl. II

ALTAR — 1. Platitera; 2. Împărtașania apostolilor; 3. Isus în patenă (Agneț); 4. Îngeri; 5. Vasile cel Mare; 6. Nicolae; 7. Atanasie din Alexandria; 8. Diaconul Euplu; 9. Înălțarea; 10. Ioan Gură de Aur; 11. Grigore Bogoslov; 12. Spiridon; 13. Arhidiaconul Ștefan; 14. Viziunea lui Petru din Alexandria; 15. Isus în mormint; 16. Inscriptia cu numele meșterilor: SIMA, RANITE, ȘTEFAN ȘI GHEORGHE.

NAOS — Arcul de triumf: 17. Dumnezeu Tatăl; 18. Samariteanca la fântână; 19. Sava; 20. Ioachim; 21. Sf. Duh; 22. Dumnezeu Fiul (Sf. Treime împreună cu 17); 23. Mironosițele; 24. Simion; 25. Ana; turla: 26. Isus Pantocrator; 27. Tronul Ethimasiei și sinaxe de îngeri; 28. Prooroci: Iona, Ilie, Isaia, Moise, Aaron, Solomon, Ieremia, ??; 29. Apostoli: Bartolomeu, Luca, Ioan, Andrei?, Petru, Pavel, Matei, Simion, Iacob; 30. medalioane cu ierarhi; 31. medalioane cu apostoli; *peretele sudic*: 32. Evanghelistul Ioan; 33. Evanghelistul Luca; 34. Schimbarea la față; 35. Răstignirea; 36. Coborirea la iad; 37. Vindecarea orbului; 38. Vindecarea slăbănogului; 39. Vindecarea feciorului slujitorului domnesc; 40. Vindecarea a doi îndrăciți; 41. Vindecarea leproșilor; 42. Venirea apostolilor la Maria; 43. Adormirea Maicii Domnului; 44. Maria pregătindu-se de moarte și apostolii jelind-o, *peretele vestic*; 45. Femeia păcătoasă; 46. Pilda lui Zahei; 47. Pilda smochinului neroditor; 48. Vindecarea

idropicului; 49. Vindecarea girbovitei (*peretele nordic*); 50. Evangheliștii Matei și Marcu; 51. Isus în grădina Ghetsmani; 52. Trădarea lui Iuda; 53. Isus judecat de Ana și Caiafa; 54. Isus în fața lui Pilat (*bolta de vest*); 55. Gheorghe; 56. Dimitrie; 57. Serghie; 58. Ioan Botezătorul; 59. Bachus; 60. Teodor Stratilat; 61. Teodor Tiron; 62. Tablou votiv: Ghenadie arhimandrit de Argeș și Ioan arhimandrit de Hurezi, „ctitorii acestor sfinți bisericari” (*peretele sudic*); 63. Procopie; 64. Artemie; 65. Pantelimon; 66. Isus Logos; 67. Ermolae; 68. Mina; 69. Iacob Persul; 70. Constantin și Elena (*peretele nordic*); 71. David; 72. Solomon (*peretele vestic*).

PRONAOS: 73. Platitera; 74. Glorificare a Mariei; 75. De tine se bucură; 76. Cuvine-se cu adevărat ...; 77. Maica Domnului cu pruncul căreia i se închină dreptcuvioși; 78. Medalioane cu mucenici și mucenite; 79. Medalioane cu dreptcuvioși; 80. Tablou votiv: Io Constantin Basarab Voevod; 84. Varlaam mitropolitul „cîștigătorul locului acestuia și al doilea ctitor”; 85, 86, 87. Matei Voevod, Ștefan Voevod, Grigore Ghika Voevod, ctitorii cei dintii; 88. Gospodja evo Maria; 89 și 90. Cristina și Catrina (fetele voievodului Ghika); 91. Antim mitropolit; 95. Onisifor monah, ispravnic; 81. Sf. Theodora; 82. Serafim; 83. Sf. Teofana; 92. Sf. Irina; 93. Serafim; 94. Sf. Ecaterina.

stilistică cromatic asociată cu raportarea firească, corectă a personajelor la scenografie — chiar dacă ele sînt construite după canonul bizantin de 1 : 7 — marchează o caracteristică derivată din pictura renascentistă, dar realizată cu mijloace de tradiție bizantină.

Pictura schitului Fedeleșoiu a fost restaurată recent, operațiune care, regretabil, nu a respectat calitatea desenului inițial; s-a operat la o sistematică simplificare și reducere a rețelei de linii fine ce articulau drapajul, ca urmare costumele personajelor apar ca niște suprafețe sintetice, cu minime notații ale faldurilor și din această cauză deosebirea de expresie plastică ce exista inițial între arhitecturile tratate în tente plate și finețea scriiturii ce organiza grafic și vibra cromatic suprafețele costumelor a dispărut cu totul, elementele imaginilor căpătînd o simplificatoare uniformitate.

FEDELEȘOIU HERMITAGE

(S U M M A R Y)

The little monastery church of Fedeleșoiu, was founded in 1673, according to the documents concerning the two masons Marin and Stoica and to the date of 1673 found on an icon of the Virgin with the Holy Child. Prince Grigore Ghika was „the first founder” together with the metropolitan-bishop Varlaam „the second founder”.

But the stone-engraved inscription mentions only the fact that the unfinished church was continued and decorated in 1700 by the metropolitan-bishop Varlaam.

The history of the church seemed to become more clear relying on the two votive paintings, of the *two* range of founders — we find in this church prince Grigore Ghika and the metropolitan-bishop Varlaam offering to God a simple, rectangle church without a steeple; the two abbots John of Hurezi and Genadi of Argesh present a different church—with three absides and a steeple.

So we have to admit the rebuilding of the first church in 1700 under the patronage of the ex-metropolitan-bishop Varlaam, retired in Cozia monastery, at the time, but with the important help and contribution of the two abbots, especially of John of Hurezi — the coordinator of the whole artistic and cultural life in the Hurezi monastery, the one who could have sent some painters from Hurezi to decorate Fedeleșoiu church.

ISTORIE ȘI PROFEȚIE ÎN ARTA ȚĂRII ROMÂNEȘTI ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XVIII-LEA

de RĂZVAN THEODORESCU

In anul 1717 văduva lui Constantin Brâncoveanu — domnul muntean decapitat, împreună cu cei patru fii ai săi, cu doar trei ani înainte, la Stambul, în chiar ziua de Sf. Maria cînd împlinea șaizeci de ani —, abia venită din exilul ei asiatic, făcea un partaj cu Iordache Crețulescu, soțul uneia dintre fiicele sale. Acesta asistase la sîngeroasa execuție ale cărei ecouri înfricoșaseră Europa, o însoțise pe doamna Maria Brâncoveanu în pribegie și avea toate motivele să înțeleagă cel mai bine tristețile cuvinte cuprinse în documentul la care mă refer unde erau evocate acele „mari și cumplite pedepse și patime”¹ de la care resturile neamului brâncovenesc abia scăpase la acel început de epocă fanariotă. Trei ani mai tîrziu, în 1720, trupul martirizat al ctitorului Hurezilor era adus de la o mănăstire din Marmara și coborît în cripta unei alte biserici monahale din inima Bucureștilor. În aceeași București unde, simultan — și faptul este semnificativ —, după încă doi ani, în 1722, pridvoarele a două lăcașuri reprezentative, purtătoare deopotrivă de tradiție și de inovație — este vorba de biserica cu hramurile Maicii Domnului și Sf. Arhangheli care duce în posteritate numele ctitorului său abia amintit, vornicul Iordache Crețulescu, soțul Saftei Brâncoveanu, și de dispăruta biserică a Sf. Treimi din mănăstirea Văcărești fondată de cel dintîi dintre Mavrocordații princieri, Nicolae cărturarul, și el rudă prin alianță cu vodă Constantin Brâncoveanu — primeau, din nou simultan, pe același perete de răsărit, același decor mural pictat marcat de o iconografie neobișnuită pentru spațiul românesc: este vorba de ciclul „Apocalipsului”².

Contemporaneitatea cvasiabsolută a celor două monumente bucureștene — pisană a bisericii Crețulescu poartă data de 30 septembrie 1722³, cea a bisericii mănăstirii Văcărești arată drept dată a sfîrșitului înălțării sale aceeași lună septembrie 1722⁴, sfințirea-i de către mitropolitul Daniil avînd loc tot într-un septembrie, doi ani mai tîrziu — indică poate mai mult decît o modă brusc apărută din fantezia zugravilor, preoților și călugărilor capitalei valahe, cu atît mai mult cu cît, iconografic și stilistic, există deosebiri între cele două cazuri de ilustrare concomitentă a faimosului ciclu eshatologic.

Dar ce indică ea oare? Ca să conceapă cele 22 de scene de „Apocalips” din pridvorul Văcăreștilor și cele 13 din pridvorul de la Crețulescu în locul tradiționalei „Judecăți de Apoi” din pridvoarele brâncovenesti de pînă la 1722 — înlocuire deloc eretică sub aspect teologic de vreme ce revelația lui Ioan vorbește de evenimentele premergînd Judecății tocmai —, ctitorii și sfătuitoarii lor își vor fi putut reaminti de propria și dramatica lor experiență de viață, înaintea cumplitelor și apocalipticelor imagini, ale Dumnezeuului cel inconjurat de 24 de bătrîni, ale Tatălui ceresc între șapte sfeșnice și șapte stele, trimițînd ingerul de foc, ale fiarelor mării și pămîntului, cavalerilor Eufra-

¹ Apud V. Drăghiceanu, *Mormîntul lui Constantin Brâncoveanu Basarab voievod*, în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, VII, 1914, p. 119.

² C. Pillat, *Pictura din pridvorul bisericii Crețulescu din București*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 3—4, 1957,

p. 135—163.

³ *Inscripțiile medievale ale României. I. Orașul București*, București, 1965, nr. 102, p. 242—243.

⁴ *Ibidem*, nr. 487, p. 434—435.

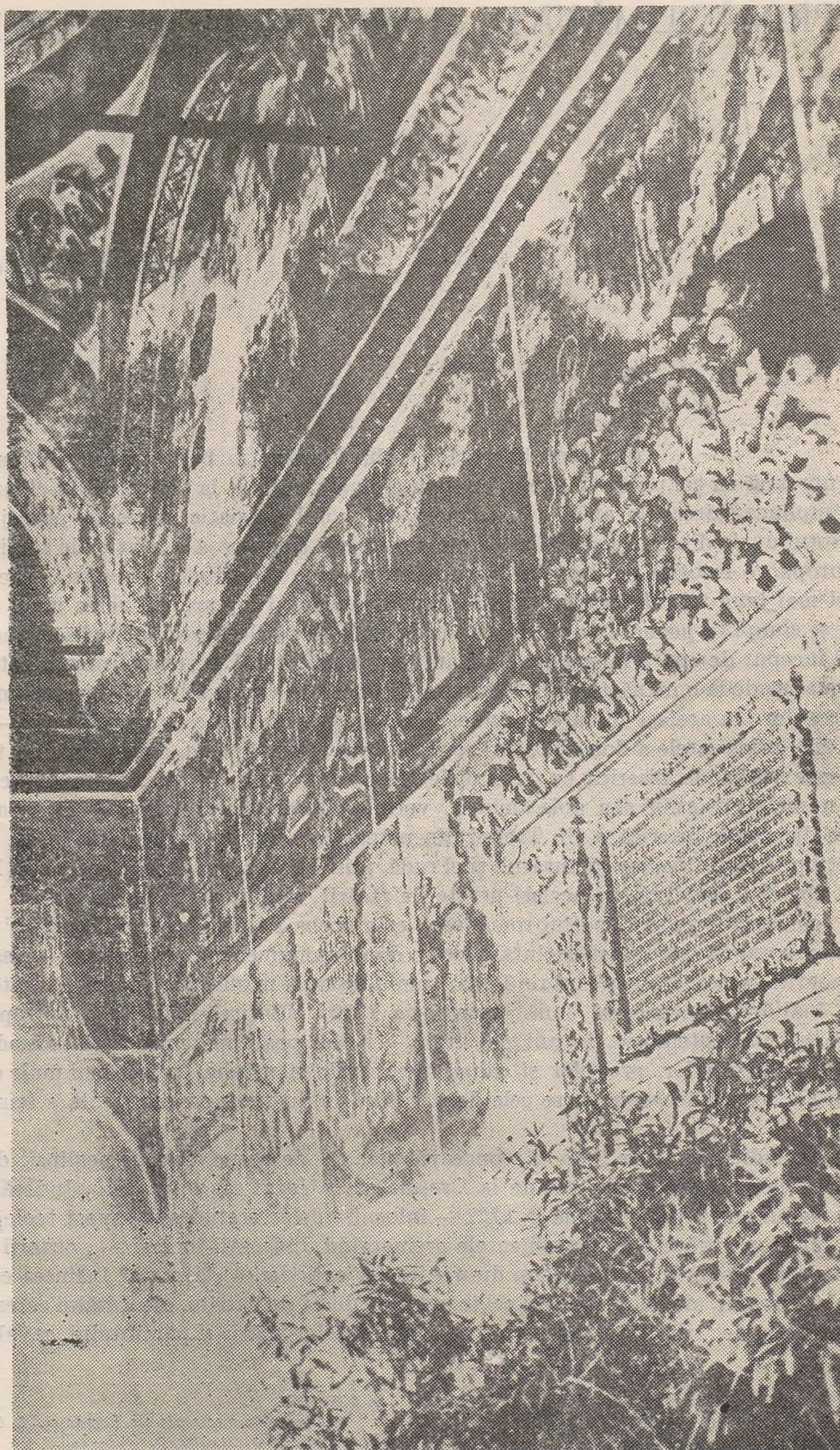


Fig. 1. București. Biserica fostei mănăstiri Văcărești (demolată). Pridvor. Scene din „Apocalips”.

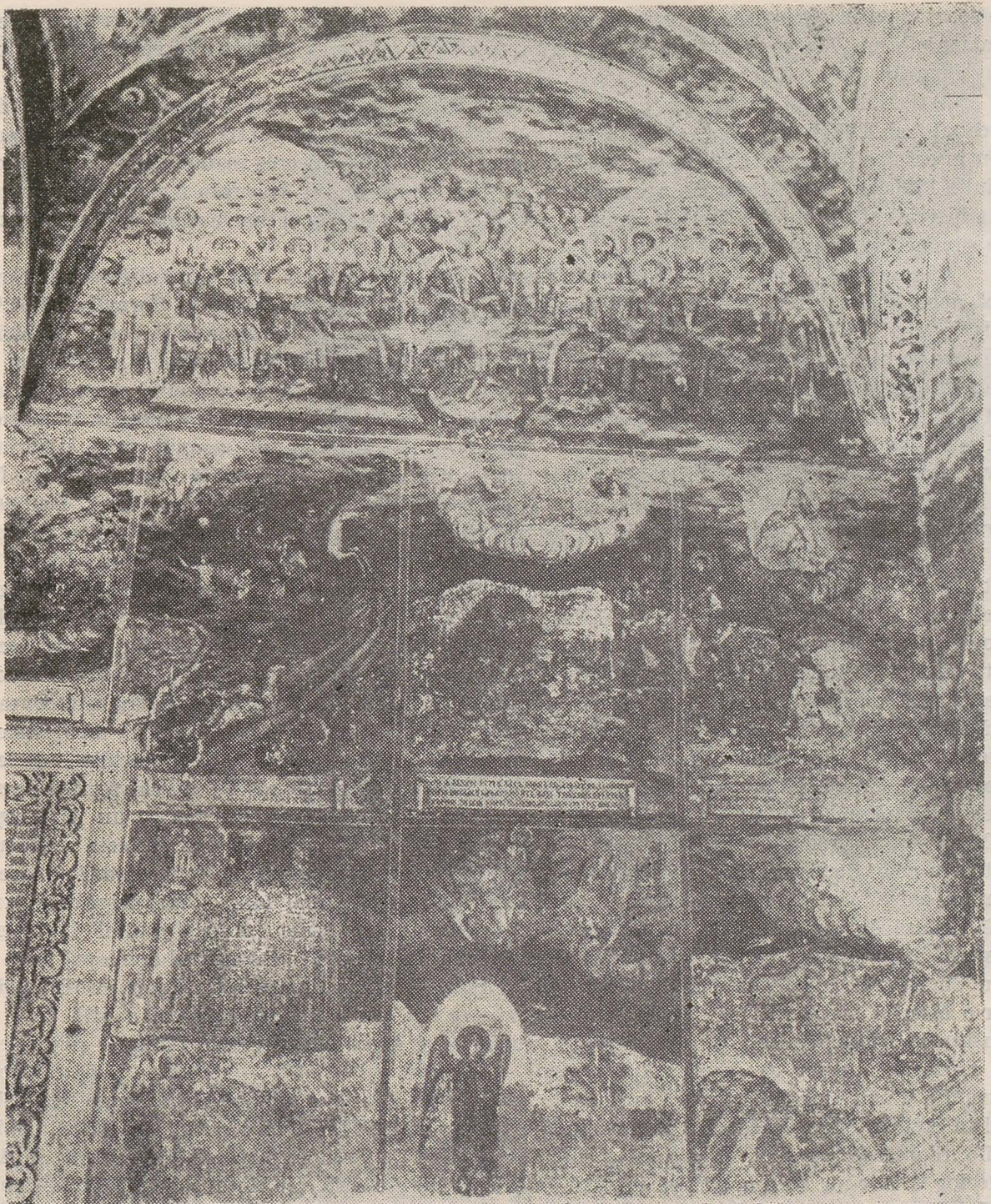


Fig. 2. București. Biserica Crețulescu. Pridvor. Scene din „Apocalips”.

tului, dar mai ales ale celor trei călăreți întovărășiți de Moarte. Iordache Crețulescu putea medita cu siguranță, astfel, la vremelnicia lumii și la teribila anunțare a Judecății ce merita a fi amintită tuturor la intrarea în ctitoria sa, după cum, crescut la curtea unchiului și socrului său Constantin vodă, nu putea uita, cu siguranță, în 1722, decapitarea acestuia cu opt ani înainte, la care asistase — ne închipuim cu ce sentimente — sau după cum, descendent direct al Cantacuzinilor prin bunica sa paternă, nu putea uita nici cum, cu doar șase ani înainte, rudele sale apropiate, Ștefan vodă Cantacuzino, cărturarul stolnic Constantin Cantacuzino și ctitorul spătar Mihail Cantacuzino muriseră strangulate sau că mitropolitul țării, de neam georgian, Antim, dispăruse în același an 1716 înecat într-un riu din Balcani. Mai puțin încercat de destin în acest sens și mai puțin amenințat de furia islamică, ca fiu de Exaporit, Nicolae Mavrocordat nu va fi uitat nici el prea ușor ceea ce îi adu-

sese soarta, puțin clementă, de prizonier al imperialilor catolici în Ardeal, episod la care face aluzie chiar pisană Văcăreștilor și care a întrerupt o vreme înălțarea și împodobirea bisericii primului prinț fanariot de la București.

Atâtea drame și atâtea vexațiuni într-un timp atât de comprimat, de-a lungul deceniului al doilea al veacului al XVIII-lea, aveau să răsună din plin în deceniul următor, al treilea. Ele abia dacă puteau fi puțin ostoite — dimpotrivă, așa spune că, mai curînd, ele erau dureros reamintite — atunci cînd, la 12 iulie 1720, doamna Maria Brâncoveanu punea candela de argint deasupra mormintului anepigraf de la biserica sf. Gheorghe Nou al primei și celei mai ilustre dintre victimele românești ale deceniului ce se încheiase tocmai atunci.

Scenele de „Apocalips” din cele două pridvoare — existente la 1722 sau realizate foarte curînd după aceea —, venind, cu libertăți iconografice ce au fost deja comentate de Cornelia Pillat ⁵, din prototipuri athonite de secol XVI, de la Dionysiou — legate, acolo, tot de danii și, poate, de inițiative princiare românești —, ținînd de o atmosferă eshatologică specifică Turcocrăției și mentalului post-bizantin care prizau atât de mult viziunile apocaliptice ⁶, se adăugau, în orizontul vizualului, acelor texte de circulație orală și manuscrisă care, în același loc și în aceiași ani, evocau morțile dramatice ale mai marilor Țării Românești și, implicit, nesiguranța zilei de mîine sub semnul căreia trăia întreaga suflare românească. Dacă mi se pare chiar mai puțin revelator, în această ordine de idei, faptul că, în 1704, un ierarh și cărturar de origine țărănească al lui Constantin Brâncoveanu, Damașchin, episcopul de Buzău și viitorul episcop de Rîmnic, tradusese din slavonește în românește, sub patronaj brâncovenesc, „Tălmăcirea la Apocalips a lui Andrei arhiepiscopul de Cezareea Capadociei” ⁷ —, text clasic al comentariilor apocaliptice din primul Bizanț ce-și găsisese, la Kiev, tălmăcirea din greacă în slavonă — sau că în același secol XVIII — uneori chiar la începutul său — „Cuvintele despre Apocalips” mișunau în miscelanele valahe ⁸, cu mult mai grăitor este altceva. Domnia fiarei, echivalentă împărăției lui Mahomed, era resimțită de valahii începutului de secol XVIII într-un mod atât de acut încît o cronică rimată care istorisea, în gust folcloric, execuția lui Constantin Brâncoveanu în „grădina” seraiului lui Ahmed al III-lea, introducea un blestem al prințului martir; un blestem care putea vizualiza celor mulți ce-l ascultau — poate chiar cîntat —, scenele de „Apocalips” de la Crețulescu și Văcărești: „Foc din ceri să se pogoare [...] Cu sabie îngerească/Pe toți să vă prăpădească” ⁹. Dacă voi adăuga că textul acesta ¹⁰, aparținînd unui cărturar mărunt — un bucureștean, probabil —, era redactat după iunie 1716 și înainte de 1730 ¹¹, vom constata perfectă contemporaneitate a celor două ansambluri pictate și a cronicii populare evocînd o atmosferă comună pe care începem să o deslușim. O atmosferă care va cîștiga curînd un spațiu mai larg — mai degrabă ca o modă încă impusă de capitala Țării Românești —, prin răspîndirea temei „Apocalipsului” în Oltenia și în sudul Transilvaniei, în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, prin centrul episcopal de la Rîmnicu Vilcea unde capela episcopală și o biserică a Bunei Vestiri primeau acest decor, insolit, regăsit și într-o biserică ortodoxă din Brașov (unde donatoare era, poate nu întîmplător, o altă fiică a lui Constantin Brâncoveanu). O atmosferă, în sfîrșit, ce-și găsea paralele într-o anume emulație sud-est europeană pentru exegezele „Apocalipsei” — în jurul anilor 1717 — 1720 ¹² — și pe care o vom pătrunde și mai bine dacă ne vom apropia de un alt capitol în care eshatologicul unește texte și imagini în civilizația românească a primei jumătăți de secol XVIII, anume cel al profețiilor vestite de sibile, filozofi și prooroci. Este o temă cercetată cîndva de Teodora Voinescu ¹³, reluată de Andrei Paleolog ¹⁴ într-un studiu asupra picturii exterioare munteneste, ale căror concluzii de ansamblu și de detaliu am avut prilejul a le aprecia public, împărtășindu-le, cu excepția uneia singure pe care o voi discuta acum.

⁵ La studiul amintit în nota 2 se adaugă: *Quelques aspects du thème de l'Apocalypse dans la peinture de Valachie au XVIII^e siècle*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, 2, 1973, p. 165—204.

⁶ A. Argyriou, *Les exégèses grecques de l'Apocalypse à l'époque turque (1453—1821). Esquisse d'une histoire des courants idéologiques au sein du peuple grec asservi*, Salonik, 1982.

⁷ Este manuscrisul românesc 2 469 de la Biblioteca Academiei Române.

⁸ I. Bianu, *Biblioteca Academiei Române. Catalogul manuscriselor românești*, I, București, 1907, nr. 44, p. 105; nr. 130, p. 294; *Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România. Catalogul mauseriselor românești*, IV, București, 1967,

ed. G. Ștrempele, F. Moisil, L. Stoianovici, nr. 1 323, p. 551 — 552.

⁹ *Cronici și povestiri românești versificate (sec. XVII — XVIII)*, ed. D. Simonescu, București, 1967, p. 65.

¹⁰ Este manuscrisul românesc 21 de la Biblioteca Academiei Române.

¹¹ *Cronici și povestiri ...*, p. 59.

¹² A. Argyriou, *op. cit.*, p. 303 și urm.

¹³ *Un aspect puțin cercetat în pictura exterioară din Țara Românească: motivul sibilelor*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 2, 1970, p. 195—210.

¹⁴ *Pictura exterioară din Țara Românească*, București, 1984.

Fig. 3. București. Biserica Crețulescu. Pridvor. Scenă din „Apocalips” („Femeia care naște și fiara”).



Am în vedere împrejurarea că, după opinia mea, la București și nu în altă parte s-a petrecut prima apariție, în decorul pictat al unor fațade de biserici muntenesti de secol XVIII, a motivului sibilelor și filozofilor — răspindit mai apoi în zeci și zeci de monumente din Oltenia și Muntenia pînă dincolo de 1800, prevestind mintuirea atît de necesară într-un spațiu românesc unde încă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea nu erau ignorate preocupările unui Nicolae Milescu pentru cărțile sibiline și profeții, nici pronosticurile traduse pentru Constantin Brîncoveanu și unde, din prima parte a secolului al XVIII-lea, cărțile tipărite erau pline de citate din prooroci și profeți, de la Iezechiel, David, Avraam și Moise, la Solomon, Zaharia și Melchisedec ¹⁵.

Dacă este sigur că în anii '20 ai secolului al XVIII-lea se creează în arta muntenească o anumită expresivitate a fațadelor ¹⁶ pe calea picturii decorative sau figurative, prima dintre ele, exprimată prin arabescul vegetal, a fost lansată de biserica Stavropoleos din București, imediat după 1730, în timp ce a doua a apărut tot în București, la biserica zisă „Cu Sfinți” în 1728 ¹⁷.

Asupra acestei din urmă chestiuni stăruie încă, pentru unii, un semn de întrebare. După ultimul cercetător al decorului figurativ în cauză, interesul monumentului bucureștean cu hramul

¹⁵ De exemplu, un „Chiriadromion” din 1732, numit „proorocie descoperită” (*Bibliografia românească veche*, II, București, 1910, ed. I. Bianu, N. Hodoș, nr. 205, p. 45—47; IV, București, 1944, ed. I. Bianu, D. Șimonescu, nr. 57,

p. 44—47).

¹⁶ A. Paleolog, *op. cit.*, p. 66.

¹⁷ D. I. Ioniță, *Biserica cu Sfinți din București*, în *Biserica ortodoxă română*, LVI, 1—4, 1938, p. 64—90.



Fig. 4. București. Biserica Crețulescu. Pridvor. Scenă din „Apocalips” („Cei 4 cavaleri ai Apocalipsului”).

Intrării în Biserică datorat mitropolitului Daniil și încheiat la 1 aprilie 1728 ¹⁸ nu ar fi de primă mărime ¹⁹. Conform aceleiași opinii ²⁰, abia la paraclisul episcopiei de Râmnic ctitorit de episcopul Grigore Socoteanu în 1750 — 1751 și pictat trei ani mai târziu, în 1753 — 1754 ²¹, se manifestă pentru întâia oară, în Țara Românească, programul iconografic cu filozofi și sibile, înainte de a-l regăsi, în 1779, la biserica domnească din Tîrgu Jiu ²², ceea ce ar împinge oricum geneza și difuzarea acestui fenomen artistic atât de original abia într-a doua parte a secolului al XVIII-lea.

În ceea ce mă privește, dimpotrivă, bănuiesc că tărie că prima apariție a sibilelor și a filozofilor în pictura exterioară muntenească, corespunzînd unei iconografii a proorocirii, a „Bunei Vestiri”, a așteptării lui Isus Hristos de către întreaga omenire, s-a petrecut în același moment dramatic căutător de răspunsuri eshatologice și în același loc în care un decor evasi-exterior, cel al pridvorului, primea tema „Apocalipsului”: este vorba de al treilea deceniu al veacului al XVIII-lea și de Bucureștii unde se află abia amintita biserică „Cu Sfinți”.

Chiar dacă sub numele acesta — așadar cu imaginile exterioare pictate — lăcașul este știut abia către sfîrșitul veacului în care fusese fondat — prima mențiune, ca atare, e din 1793, ceea ce a

¹⁸ *Inscripțiile medievale* ..., nr. 362, p. 366—367.

¹⁹ A. Paleolog, *op. cit.*, p. 5.

²⁰ *Ibidem*, p. 26.

²¹ N. Iorga, *Inscripții din bisericile României*, II, București, 1908, p. 320.

²² A. Paleolog, *op. cit.*, p. 37.

Fig. 5. București. Biserica „Cu Sfinți”.
Fațadă. „Filozof”.



dus la ipoteza adăugirii sibilelor și filozofilor într-o altă etapă — , existența certă a două straturi de pictură, lesne vizibile, la icoana de hram de pe fațada de vest, ca și urmele de martelare a primului dintre straturi indică cu limpezime că acesta din urmă datează din epoca inițială, cea a mitropolitului Daniil, fapt verificat și prin puținele elemente morfologice vizibile (culoare, desen) ce țin de orizontul artei brâncovenesti; aceasta chiar dacă asupra imaginilor s-a revenit în mod cert, cîndva la începutul veacului trecut, ceea ce este iarăși evident din punct de vedere stilistic (poate după reparațiile din 1812 — 1819, poate după cutremurul din 1838, ceea ce ne duce exact la răstimpul bănuît de restauratori înainte de ultimul război) ²³.

Cu alte cuvinte, pentru întîia oară programul cu aproape douăzeci de sibile și filozofi pe fațadele unor biserici muntenești a fost conceput către 1728 — în Moldova, cu două secole mai înainte, ne amintim, „Arborele lui Ieseu” cuprinsese o singură sibilă și mai mulți gînditori păgîni precursori ai lui Hristos — , într-o ctitorie a unui mitropolit care, la începutul unei epoci de domnii străine, venea să intrerupă șirul unor ierarhi străini: este vorba de Daniil II de la Aninoasa. Era același mitropolit, purtător de nume de prooroc, care, la un alt monument bucureștean, paraclisul mitropoliei, adăuga un al doilea hram legat tocmai de ideea profeției, cel al lui Daniil ²⁴, propriul patron al

²³ D. I. Ioniță, *op. cit.*, p. 79, nota 2, unde este redată opinia pictorului Paul Molda care atribuia picturilor exterioare, prin 1925—1931, o vechime de 80—100 de ani.

²⁴ Ghenadie Enăceanu, *Din istoria bisericei românilor. Mitropolia Ungrovlahiei. Condica sintă*, I, București, 1886, p. 119—120.

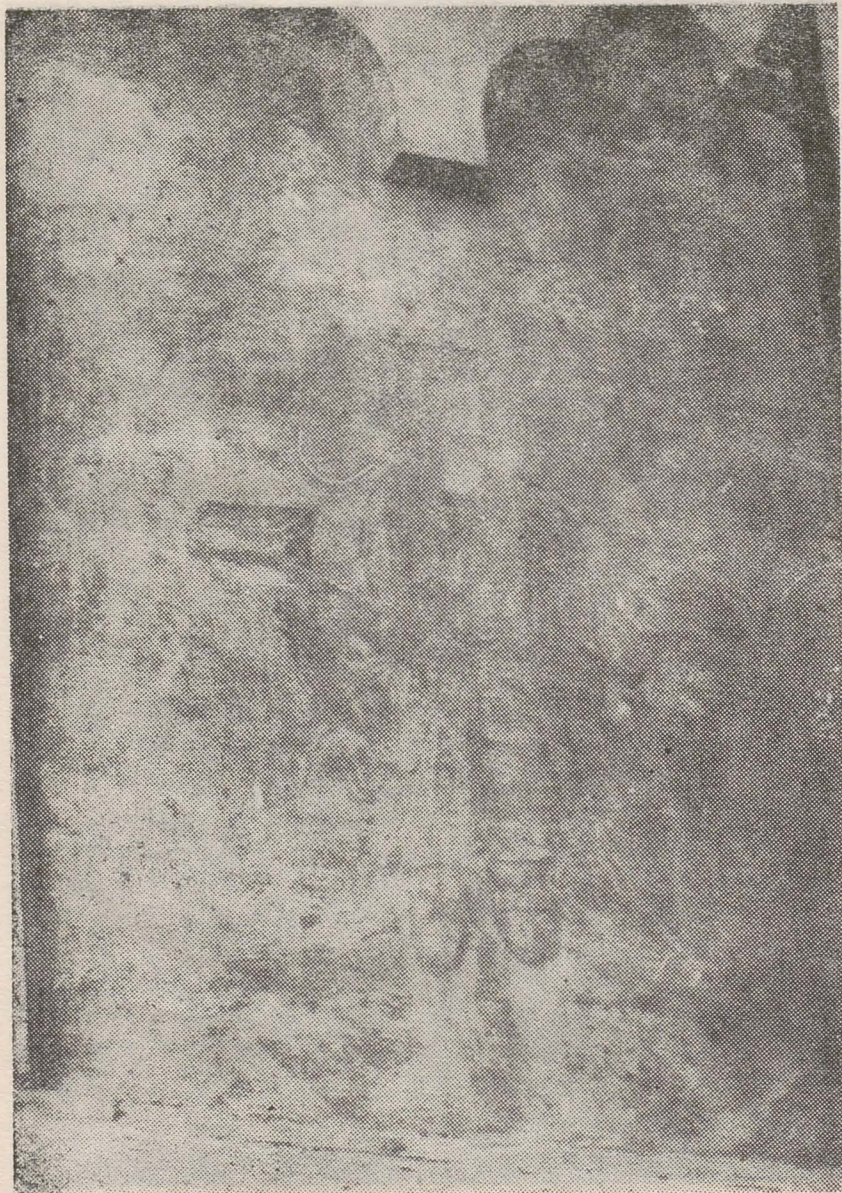


Fig. 6. București. Biserica „Cu Sfinți”.
Fațadă. „Filozof”.

acestui ierarh urcat în scaunul metropolitan la 21 august 1720, puține zile deci după ce osemintele lui Constantin Brâncoveanu fuseseră depuse într-o biserică ce nu se află departe de locul viitoare sale ctitorii.

Nu a scăpat, desigur, nimănui împrejurarea că „Apocalipsul” din pridvoarele de la Crețulescu și Văcărești, ca și filozofii și sibilele de la biserica „Cu Sfinți” se plasează, deopotrivă, ca noutăți iconografice 1) în aceiași ani’ 20 ai secolului al XVIII-lea, 2) în aceeași reședință princiară a Bucureștilor, 3) în același cerc cultural și ideologic, cel al domnilor, al marilor dregători, al înalților ierarhi ale căror ctitorii bucureștene au devenit curînd modele de urmat și 4) în aceeași lungă domnie — a doua — a celui dintîi principe fanariot, Nicolae Mavrocordat (1719 — 1730), cea care este luată, în posteritatea imediată, drept o tristă piatră de hotar de la care începe vremea vexațiunilor otomane ²⁵. Corespundea, de fapt, acest început de epocă a oprimării, și morții de martir a lui Constantin Brâncoveanu, de cînd vremea istoriei — ne spune un „Minei” pe luna ianuarie, din 1779, a mult celebrului Chesarie, episcopul Rimnicului — „cu totul s-a prefăcut, precum iaste de toți știut” ²⁶.

Acest al treilea deceniu, deschis de momentul — „remember” al unui tragic destin — al aducerii moaștelor lui Constantin vodă la București, va fi însemnat, tot la București, reactivarea unei

²⁵ Al. Dușu, *Coordonate ale culturii românești în secolul XVIII (1700—1821)*, București, 1968.

²⁶ Apud *ibidem*, p. 184.

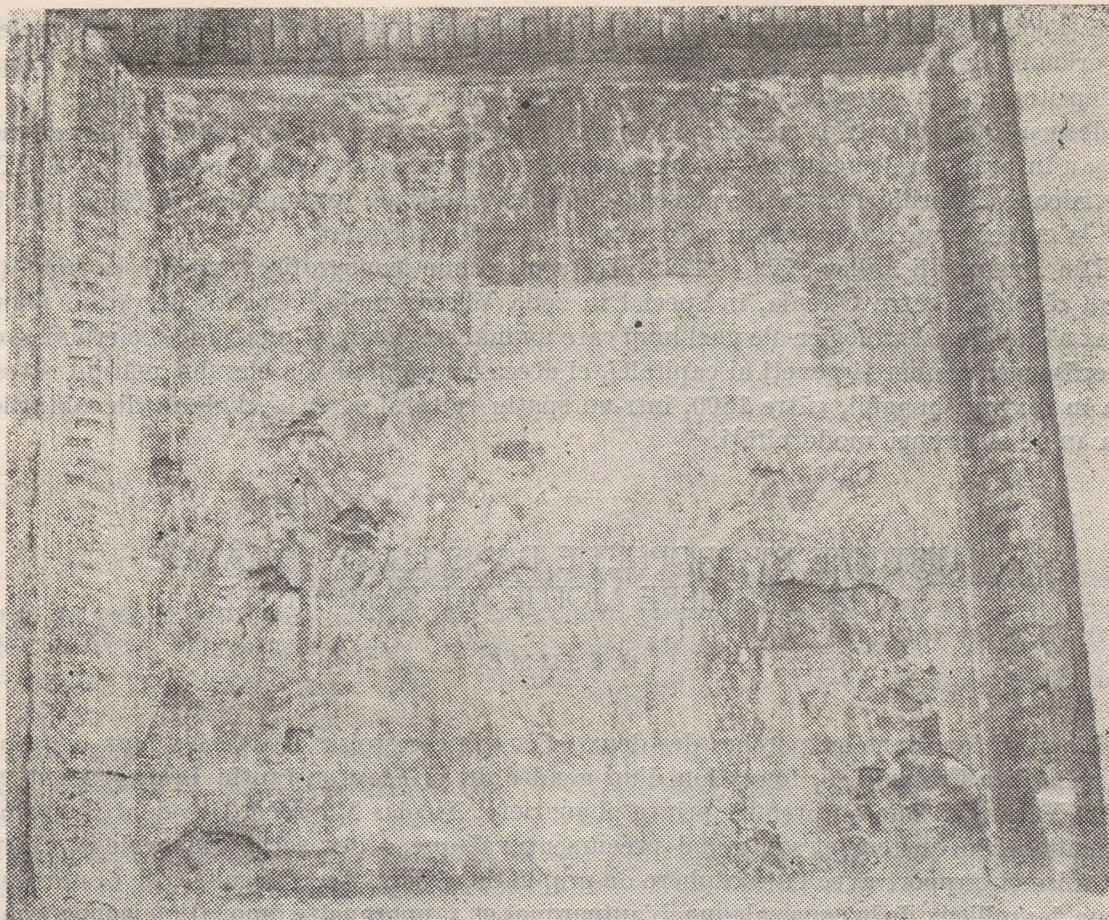


Fig. 7. București. Biserica „Cu Sfinți”. Icoană de hram.



Fig. 8. București, Biserica „Cu Sfinți”. Icoană de hram. Detaliu.

sensibilități colective pentru care evenimentele din 1714 nu erau prea departe și pentru care ele marcase, oricum, debutul unei epoci. Al unei epoci dramatice care putea sta sub semnul „Apocalipsei” pedepsitoare și în așteptarea înfăptuirii fericite a proorocirilor unor sibile și filozofi, în care se puteau desluși înțelesuri strict contemporane prin imagini devenite de for public — la exterioare de biserică sau în pridvoarele acestora — și pe care bucureștenii anilor '20 ai secolului al XVIII-lea le puteau vedea în ctitoriile unor înalte personaje implicate, într-un fel sau altul, în fapte politice desfășurate la curtea unui Brâncoveanu și la aceea a unui Mavrocordat.

Din Bucureștii anilor 1722 — 1728 aceste programe iconografice, apărute ca noutăți absolute, s-au răspândit către Oltenia, în special în zona Vilcea, unde o bogată literatură populară²⁷ întreținea nădejdiile eshatologice ale unei lumi care nu mai era, acum și aici, cea a boierimii, a clerului înalt și orășenesc, de unor târgoveți ai capitalei, ci aceea a țăranimii și a clerului mărunt sătesc ce se exprima în texte și imagini, către 1800, într-un spațiu cultural care, în ciuda medievalităților sale, devenea unul al primei modernități.

HISTOIRE ET PROPHÉTIE DANS L'ART VALAQUE À LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIII^e SIÈCLE

(R É S U M É)

L'apparition, dans les porches des deux églises bucarestoises bâties, les deux, en septembre 1722 — celle dite Cretzulesco, fondation d'un gendre du prince Constantin Brancovan et celle du monastère Văcărești, due au premier prince phanariote, Nicolas Mavrocordato dont le modèle politique et culturel fut justement son grand précurseur valaque — des scènes du cycle de « l'Apocalypse » est mise en rapport avec l'atmosphère de prophétie, de crainte, d'angoisse, de drame dominant à l'époque, les milieux de la cour valaque. L'auteur met en rapport cette innovation iconographique — remplaçant, en 1722, le traditionnel « Jugement Dernier » — avec le « remember » d'un drame sanglant et contemporain, en l'occurrence la décapitation de Constantin Brancovan et de ses quatre fils, à Stamboul, le 15 août 1714, à cause de leur fidélité envers l'orthodoxie ; d'autant plus que la mémoire du prince martyr se trouvait renforcée en 1720, lorsqu'on amenait, d'un monastère de Marmara, les reliques de Brancovan, pour les faire déposer dans la crypte d'une église monacale, au cœur même de Bucarest.

Il est révélateur, d'ailleurs, qu'à l'époque 1716 — 1730, on rédigeait, à Bucarest toujours, une chronique rimée racontant, dans un esprit folklorique, l'exécution de Brancovan dans les « jardins » du sérail d'Ahmet III, de même que l'on y constate, vers la même époque, une vraie émulation sud-est européenne pour les exégèses de « l'Apocalypse » (dans les années 1717 — 1720 précisément).

En 1728, enfin, un métropolite valaque au nom de prophète, Daniel, érigeait, toujours à Bucarest, l'église « aux Saints » où l'on trouve — toujours dans une peinture extérieure à l'espace sacré — la même atmosphère eschatologique, lue à travers la première apparition, en Valachie, des sybilles et des philosophes, correspondant à une iconographie prophétique.

La troisième décade du XVIII^e siècle s'avère, de la sorte, être un laboratoire où l'art aulique de la capitale valaque, traçait une voie nouvelle, bientôt suivie, après 1750, dans les zones provinciales et dans les couches populaires du pays.

²⁷ T. Voinescu, *op. cit.*, p. 205.

PE MARGINEA TABLOULUI VOTIV AL BISERICII DIN STĂNEȘTI (GORJ)

de MIHAI SORIN RĂDULESCU

Unul din monumentele istorice eclesiastice puțin cunoscute de pe meleagurile gorjene îl constituie biserica Sf. Arhangheli Mihail și Gavriil din Stănești¹. Aflat la 10 km NV de Tîrgu Jiu, pe malul stîng al râului Șușița, satul acesta a adăpostit, de asemenea, un conac al familiei Obedeau, trecut apoi la sfîrșitul veacului al XVIII-lea în proprietatea familiei Bibescu, dar care astăzi nu se mai păstrează.

Primă mențiune a satului Stănești (Gorj) se găsește într-un document din 30 aprilie 1521 emis de Neagoe Basarab, în care se întărește unui Stancu proprietatea unei livezi în Stănești². Un alt hrisov, datînd din 20 aprilie 1607, pomenește un Vilcu din Stănești³, iar la 27 noiembrie 1704 este emis un act de către Constan tin Brăncoveanu, în care sînt menționați „Radul den Stănești și Stanciul ot tam”⁴. Într-un alt act datînd din 28 noiembrie 1704 se face referire la hotarul Stăneștilor⁵. Un document emis la 2 martie 1795 de Alexandru Moruzi vizează înființarea a două bilciuri pe an pe moșia Stănești a paharnicesei Maria Bibescu⁶. Anterior, moșia Stănești se află menționată și în diata din 17 martie 1749 a Stancăi Obedeau, soția marelui boier Constantin Obedeau, ctitorul bisericii: „Eu Stanca biv vel stolniceasă despre boieriu meu Obedeancă, iară despre părinții miei fata răposatului Dositheiu Brăiloiu, feciorul banului Cornea Brăiloiu, am socotit de am dat danie moșia Stănești să fie sfintei bisericei noastre hramul mai marilor Voevozi Mihail și Gavril”⁷.

Construirea bisericii de către viitorul mare paharnic Constantin Obedeau, consilier imperial în Oltenia aflată sub stăpînire austriacă⁸, este dovedită și de pisania bisericii, aflată deasupra intrării în pronaos, care se păstrează în stare bună și care conține următorul text: „Această sfîntă și dumnezeiască biserică unde să cinstește și să prăznuiește hramul sfinților mai marilor Mihail i Gavriil iaste din temelie și cu toate podoabele ei înfrumusețată după cum se vede cu toată osteneala și cheltuiala cinstului dumnealui jupan Constantin Obedeau vel comisariu al chisariceștii Valahiei în zilele prea milostivului nostru împărat Carol al șaselea întru pomenirea du(m) și părinților dum la anul nașterii 1732 iar vechiul leat 7240”⁹. Dedesubt se află înserise numele meșterilor pietrari Dobre și Ioan.

Așadar, această ctitorie premerge fundația craioveană a Obedenilor¹⁰, care datează din 1748 și unde avea să învețe mai tîrziu și Tudor Vladimirescu¹¹. Biserica din Stănești (Gorj), pe care a pus-o în evidență harnicul și pasionatul cărturar Alexandru Ștefulescu, căruia îi datorăm lucrări remarcabile

¹ Al. Ștefulescu, *Biserica din Stănești*, în *Jiul*, I, 1894, nr. 7, p. 5–9; idem, *Gorjul istoric și pitoresc*, Tîrgu Jiu, 1904, p. 187–194; N. Gitan, *Bisericile din Stănești*, în „Gorjeanul”, 21–22 iulie 1990, p. 5; idem, *Monumentul istoric din Stănești*, în „Gorjeanul”, 28–29 iulie 1990, p. 3. Doresc să mulțumesc și pe această cale părintelui Dumitru Gheorghioiu, parohul de la Stănești (Gorj), pentru sprijinul dat în vederea elaborării acestor rînduri.

² Al. Ștefulescu, *Gorjul istoric și pitoresc*, p. 187.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p. 188.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ C. V. Obedeau, *Fundațiunea Obedenilor*, în *Arhivele Olteniei*, nr. 17, Ian.-febr., IV, 1925, p. 12.

⁸ *Ibidem*, p. 9–12.

⁹ Pisania este publicată și de Al. Ștefulescu, *loc. cit.*

¹⁰ C. V. Obedeau, *op. cit.*, p. 10–11.

¹¹ Idem, *Tudor Vladimirescu în istoria contemporană a României*, Craiova, 1929, p. 11.

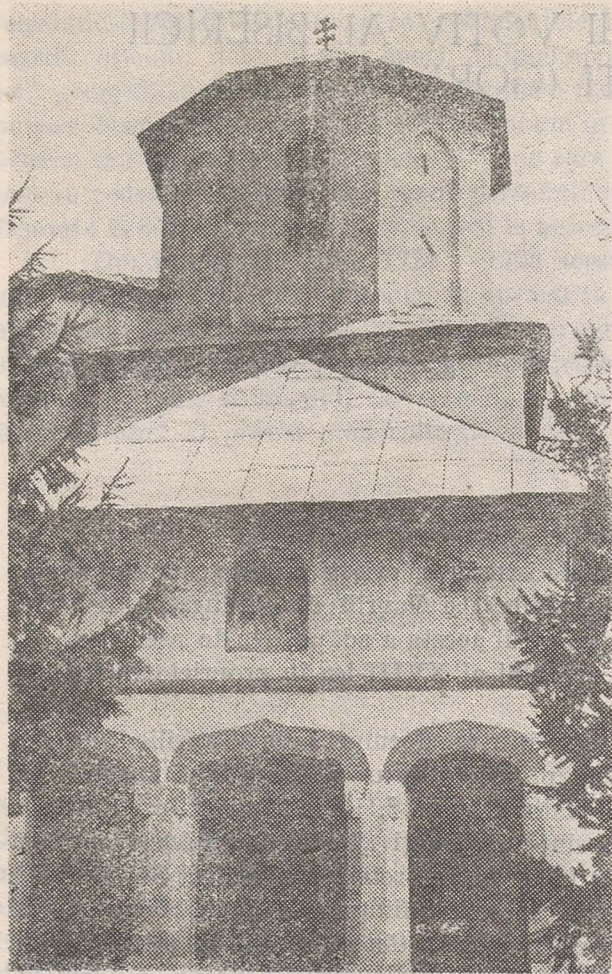


Fig. 1. Biserica din Stănești — Gorj.

guri de profeți — pe fațada sudică a pronaosului. În interior biserica a fost repictată în 1823 sau 1824¹² din inițiativa marelui vornic Dumitrache Bibescu și a fiului său Ștefan, zugravii fiind menționați într-o inscripție aflată în proscomidie: „Pomeneste zugravii 1823: Dianu, Radu, Zamfir, Costandin, Ion, Ion, Matei, Țuțea, Preda, Pârvu, Zamfir, erodiacon, Măria (sic) erodiacon, Dumitru, Tomița, Stroe, Călina, Gheorghe, Preda, Măria”. Sub această inscripție pictată se mai află una din 2 iunie 1822 conținând tot un pomelnic.

Tematica picturii este cea clasică: în pridvor este reprezentată Judecata de Apoi, în cupola pridvorului Iisus Emanuel, iar în pronaos pereții de nord, sud și vest sînt acoperiți cu portrete votive. Studiarea picturii acestei biserici din perspectiva istoriei picturii românești rămîne un subiect asupra căruia nu ne vom apleca în aceste rînduri, rezumîndu-ne la a-i semnală existența și valoarea.

În pronaos, portretele Obedenilor — primii ctitori — au dispărut sub stratul de pictură de la 1823 — 1824, care conține în tabloul votiv figurile membrilor familiei Bibescu, inițiatorii repictării bisericii.

Tabloul votiv cuprinde pe latura de apus a pronaosului pe Ștefan Bibescu (I) și pe fiul său Dimitrie Bibescu ținînd în mîini chivotul bisericii. Alături de primul se află soția sa Maria Bibescu, născută Golumbeanu, iar alături de Dimitrie Bibescu se află sația sa Ecaterina, născută Văcărescu, și doi dintre copiii lor, Iancu și Safta. Pe peretele sudic al pronaosului se află Ștefan Bibescu (II), soția sa Eufrosina, născută Scanavi, și copiii săi Nicolae — viitorul prefect de poliție al capitalei sub domnia

de istorie locală gorjană, are caracteristicile unei biserici de curte boierească din Țara Românească din prima jumătate a secolului al XVIII-lea. De plan dreptunghiular, biserica are absida altarului pentagonală. Pridvorul său deschis este susținut de șase stîlpi de secțiune octogonală legați prin arce în acoladă. Pronaosul este despărțit de naos prin trei arce în acoladă sprijinite pe două coloane. Între naos și altar se află o catapeteasmă de zid cu o ușă împărătească și o singură ușă diaconească. Din naos pornește un tunel care ducea, se pare, la locuința Obedenilor (aflată pe locul actualului atelier — școală din comună)¹².

Cîte două ferestre penetrează fațadele de nord și de sud, care sînt marcate la exterior de un briu median simplu. Deasupra pronaosului se înalță un turn-clopotniță — de secțiune octogonală — la care se ajunge pe o scară laterală adosată fațadei nordice. Sub camera clopotelor se află o cameră de locuit, care slujea totodată și ca potențial loc de refugiu.

În 1977 biserica a fost acoperită cu tablă zincată, înlocuindu-se șindrila. În exterior a fost tot atunci tencuită și văruiată, iar în interior s-a introdus curent electric. În exterior se mai păstrează cîteva reminiscențe de pictură caracteristice bisericilor oltenești din secolul al XVIII-lea și de la începutul celui următor: Icoana de hram reprezentînd pe Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil, flancată de imaginile Sf. Gheorghe și Sf. Dimitrie — pe fațada vestică a pridvorului —, trei fi-

¹² Informație de la părintele Dumitru Gheorghițoiu.

¹³ Anul 1823 este înscris în proscomidie, alături de numele zugravilor. Prezența episcopului Neofit al Rîmniceului în tabloul votiv din pronaos ar indica o dată a zugrăvirii pos-

terioare lunii aprilie 1824, cînd el a fost ales episcop. Al. Ștefulescu consideră că repictarea bisericii a avut loc în anul 1824.

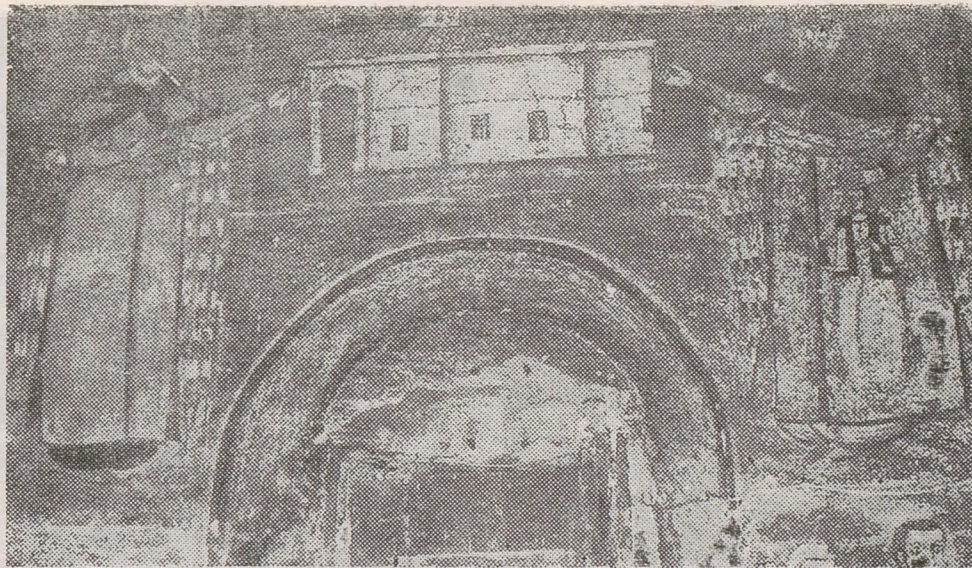


Fig. 2. Tablou votiv din pronaos— perele vest : Ștefan (I) Bibescu și Dimitrie Bibescu.



Fig. 3. Ștefan (I) Bibescu — detaliu.



Fig. 4. Macheta bisericii — detaliu.



Fig. 5. Tablou votiv pronaos-colt sud-vest. Ștefan Bibescu II, soția sa, Eulrosina, și copiii lor, Nicolae și Maria; Maria—soția lui Ștefan Bibescu (I).



Fig. 6. Tablou votiv pronaos — perete sud : mitropolitul Neofit, Ștefan Bibescu (II), Eufrosina Scanavi și copiii Nicolae și Maria.



Fig. 7. Tablou votiv pronaos — perete nord : Grigore (IV) Ghika, Dincă Roșianu, Gheorghe Bibescu, Barbu Știrbei, Safta Știrbei (?)



Fig. 8. Gheorghe Bibescu —detaliu.



Fig. 9 Barbu, Știrbei —detaliu.



Fig. 10. Pronaos perete sud, registru inferior : arendașii moșiei.

lui Alexandru Ioan Cuza — și Maria, precum și episcopul Neofit al Rîmnîcului¹⁴. Pe peretele nordic al pronaosului sînt zugrăviți un personaj feminin, pe care Alexandru Ștefulescu îl numește Safta Știrbei¹⁵, dar al cărei nume nu mai poate fi descifrat, Barbu Știrbei, Gheorghe Bibescu, viitorii domni zugrăviți aici cu mulți ani înainte de a ajunge pe tronul Țării Românești, Dincă Roșianu și Grigore al IV-lea Ghica.

În partea de jos a pereților pronaosului sînt reprezentați ispravnici și arendași ai moșiei¹⁶, precum și protopopul Andrei Schevofilax¹⁷.

Acest tablou votiv ilustrează un moment din evoluția familiei Bibescu, veche familie de boieri gorjeni ajunsă în secolul al XIX-lea la cele mai înalte dregătorii în Țara Românească. Primul membru cunoscut al familiei Bibescu este Micul Potârcan¹⁸, trăitor la începutul veacului al XVI-lea și al cărui strănepot, postelnicul Vlad din Bibești, era proprietar în Bibești, Măscătești și Jupinești (Gorj)¹⁹. O ramură a familiei Bibescu, cu urmași pînă în secolul nostru, descinde din fiul său postelnicul Udrea din Bibești. Din fratele acestuia, vtorii spătarul Tudor din Bibești, coboară doi fii, Dumitrașco și Mihai căpitan²⁰, acesta din urmă fiind tatăl lui Barbu, Ion și al Ancuței, căsătorită cu Preda pitarul Hurezanu. Ion Bibescu se numără printre cei 66 boieri semnatori ai unei scrisori adresate prințului Eugeniu de Savoia la 6 septembrie 1719 din Tirgu Jiu²¹. Barbu Bibescu, căsătorit cu o Socoteanu, a avut trei fii: Ion († 1774), vel șetrar, Ștefan (I) († 1784) — a ocupat diferite dregătorii²² —, zugrăvit pe peretele vestic al pronaosului bisericii din Stănești (Gorj), căsătorit cu Maria Golumbeanu, și Matei, polcovnic și apoi judecător la Craiova. Ștefan Bibescu și Maria Golumbeanu au avut trei fii și două fiice: Ștefan (II) (1784 — 1844), zugrăvit pe peretele sudic al pronaosului, Ecaterina, căsătorită cu Ioniță Gănescu (Zătoreanu), Constantin (Dincă † 1811), căsătorit cu Elena Argetoianu, Bălașa, soția lui Stănuț Jianu, Dimitrie (1757 — 1831), ctitorul picturii de la Stănești. Alături de Ștefan Bibescu (II)²³ este zugrăvită soția sa, Eufrosina Scanavi²⁴, aparținînd unei familii fanariote care a dat pe soțiile domnitorilor Nicolae Mavrogheni și Ion Gheorghe Caragea, precum și copiii lor: Nicolae (1812 — 1884), viitor aghiotant al vărului său primar,



Fig. 11. Pronaos perete sud, registru inferior: Andrei Schevofilax.

¹⁴ Este vorba de Neofit Geanoglu, episcop de Rîmnic (1824 — 1840), apoi mitropolit al Ungrovlahiei (1840 — 1849).

¹⁵ Safta Știrbei, soția lui Barbu Știrbei, viitorul domnitor al Țării Românești (1849 — 1856), era fiica lui Grigore Cantacuzino Pașcanu și a Elenei Brâncoveanu (cf. Ioan C. Filitti, *Arhiva Gheorghe Grigore Cantacuzino*, București, 1919, arborele genealogic al familiei Cantacuzino).

¹⁶ Pe peretele nordic este zugrăvit: în registrul inferior protopopul Andrei Schevofilax, preoteasa Floarea cu un bebeluș pe nume Ion, o Costandina; pe peretele apusean al pronaosului sînt reprezentați: o siluetă feminină cu nume aproape indescifrabil și un jupin Fota; pe peretele nordic sînt pictați jupan Raicu, Stancu și Bărbat.

¹⁷ Despre protopopul Andrei Schevofilax, v. Alex. Ștefulescu, *Istoria Tirgu Jiului*, Tirgu Jiu, 1905, p. 38, 144, 146.

¹⁸ Cf. arborele genealogic al familiei Bibescu de Ioan C. Filitti, Emanoil Hagi Mosco, Dan Pleșa.

¹⁹ Alex. Ștefulescu, *Gorjul istoric și pitoresc*, p. XIV, 189, 190, 191; idem, *Documente slavo-române relative la Gorj*

(1406 — 1665), Tirgu Jiu, 1908, doc. din 18 ianuarie 1644, p. 521.

²⁰ Alex. Ștefulescu, *Gorjul* ..., p. XI-IV.

²¹ Idem, *Istoria Tirgu Jiului*, p. 33.

²² Ștefan Bibescu (I) a ocupat dregătoriile de treti logofăt (1758), clucer (1763), medelnicer (1765), logofăt (1774), stolnic (1776), paharnic (1779).

²³ Ștefan Bibescu (II) a fost medelnicer, căminar, stolnic, agă, membru al Curții din Craiova (1841), logofăt al credinței. Este menționat la Ioan C. Filitti, *Catagrafie oficială de toți boerii Țării Românești la 1829*, București, 1929, p. 49.

²⁴ Eufrosina Scanavi (aprox. 1790 — 1875 mai 22, București), soția lui Ștefan Bibescu, era fiica postelnicului Nicolae Scanavi († 17 martie 1821 Constantinopol, executat din ordinul sultanului) și a Mariei, născută Rizo-Neroulo († Odessa post 1831) (Mihail-Dimitri Sturdza, *Grandes familles de Grèce, d'Albanie et de Constantinople*. *Dictionnaire historique et généalogique*, Paris, 1983, p. 405).

domnitorul Gheorghe Bibescu, prefect al poliției capitalei în anul 1862, vicepreședinte al senatului în 1877, și sora sa Maria, viitoarea soție a colonelului Alexandru Banov ²⁵.

Dimitrie (Dumitrache) Bibescu, personaj central al tabelului votiv, a ocupat diferite dregătorii ²⁶, căsătorindu-se în anul 1794 cu Ecaterina Văcărescu, strănepoată în linie directă a lui Constantin Vodă Brâncoveanu. Pe pereții vestic și nordic ai pronaosului se află zugrăviți copiii lor: Iancu, Safta, Barbu (adoptat de unchiul său marele boier Barbu Știrbei ²⁷) și Gheorghe Bibescu — ultimii, viitori domni regulamentari ai Țării Românești. Lângă ei se află pictată silueta lui Dincă Roșianu, boier gorjean, fiu al vtorii vistierului și polcovnicului Ion Roșianu (călugărit sub numele de Ilarion Monahul) și al Elenei ²⁸.

Dacă în veacurile XVII — XVIII familia Bibescu s-a înrudit cu familii boierești olteneste, de însemnătate ținută, precum Crăsnaru, Șitoianu, Lipoveanu, Brădescu, Socoteanu, Hurezanu, Păianu, Argetoianu, Brăiloiu, Golumbeanu, Gănescu, Jianu, în secolul al XIX-lea, Bibesții urcă în rîndul primelor familii ale Țării Românești. Ascensiunea socială a familiei este propulsată de urcarea pe tronul Țării Românești în anul 1842 a lui Gheorghe Bibescu, boier oltean cu studii la Paris, descendent prin mama sa din familiile Văcăreștilor, Crețuleștilor, Floreștilor, Brâncovenilor, Cantacuzinilor etc. ²⁹. În secolele XIX — XX, neamul Bibescu devine una din familiile cu cele mai interesante și vaste legături matrimoniale internaționale. Se înregistrează alianțe matrimoniale cu membri ai familiilor Ney d'Elchingen, de Belloy, Starzensky, Caraman-Chimay, Montesquiou-Fézensac, Courval, Asquith. Din această familie se va ridica și una dintre marile poete ale literaturii franceze — contesa Anna de Noailles, născută Brâncoveanu, nepoată de fiu a domnitorului Gheorghe Bibescu.

Distanța în timp atât de mică dintre portretul de tinerețe al lui Gheorghe Bibescu aflat la Stănești (Gorj), realizat în manieră tradițională, și întinsele legături europene ale familiei princiare a Bibesților la sfîrșitul veacului trecut reprezintă o expresie semnificativă a rapidului proces de modernizare prin care a trecut lumea românească în această perioadă, sincronizîndu-se cu pulsul Europei. Acest tablou votiv rămîne dovada, alături de multe alte mărturii artistice pe care ni le oferă Oltenia subcarpatică, a persistenței unei tradiții de pictură și — în plan mai larg — de civilizație pînă în plină epocă modernă. Încă la 1823—1824 personajele pictate la Stănești (Gorj) aparțin prin veșmînt și gestică evului mediu. Este una dintre ultimele expresii plastice ale unei spiritualități angrenate de cîteva decenii în schimbarea azimutului său.

²⁵ Cf. arborele genealogic al familiei Bibescu întocmit de Ioan C. Filitti, Emanoil Hagi-Mosco, Dan Pleșia.

²⁶ Dumitrache Bibescu a avut următoarele boierii: șetrar, stolnic, clucer, vistier, vel logofăt, vel vornic. Este înmormîntat la biserica Sf. Treime din Craiova, în fața căreia se află statuia fiului său, domnitorul Barbu Știrbei.

²⁷ Fiul al postelnicului Constantin Știrbei și al Dumitranei Strimbeanu, Barbu Știrbei (cca. 1753 — 1813) a fost un precursor al lui Dinicu Golescu, prin scrisorile sale către negustorul sibiian Hagi Pop trimise din Karlsbad. Serdar, vel paharnic, vel sluger, vel vornic, Barbu Știrbei era un asiduu cititor al gazetelor grecești, franceze, italiene, germane. Soția sa, Ecaterina Crețulescu, era soră cu Safta Crețulescu, măritată cu aga Constantin Văcărescu. Fiica acestora doi din urmă, Ecaterina Văcărescu, a fost luată în căsătorie de Dumitrache Bibescu, iar primul lor fiu, Barbu, a fost adoptat de unchiul său, boierul Barbu Știrbei, care nu avea copii. Despre tatăl adoptiv al domnitorului Știrbei, v. N. Iorga, *Un boier oltean la Karlsbad în 1796 — 1797. Călătoria lui Barbu Știrbei în Apus*, în *Analele Academiei Române, Memoriile Secțiunii Istorice*, t. XXIX, 1906 — 1907; *Dicționarul literaturii române pînă la 1900*, București, 1979, p. 835—836.

²⁸ Cf. însemnări genealogice inedite ale lui Constantin

V. Obedeau, a cărui soție era din familia gorjeană Roșianu. După aceste însemnări genealogice, puse cu amabilitate la dispoziție de doamna Elena Obedeau din București, rezultă că o nepoată de soră a lui Dincă Roșianu, Sevastița Caramanlău, s-a căsătorit cu un Bibescu. Din aceleași însemnări reiese și legătura de rudenie dintre Obedeni și Bibesți, soția lui Dincă Bibescu, fratele lui Dumitrache și al lui Ștefan (II) Bibescu, fiind căsătorit cu Elena Argetoianu, sora lui Petrache Obedeau, mare logofăt al dreptății, descendentă directă din marele boier Constantin Obedeau, primul ctitor al bisericii din Stănești (Gorj).

²⁹ Despre familia Bibescu, v. și N. Iorga, *Studii și documente cu privire la istoria românilor*, vol. VIII, București, 1906, p. XV — XVIII; Alex. Ștefulescu, *Gorjul...*, p. 189—194; arborele genealogic al casei Basaraba — Brâncoveanu — Bibescu, în G. Bibescu, *Domnia lui Bibescu-Vodă*, vol. I, București, 1893; Ștefan D. Grecianu, *Genealogiile documentate ale familiilor boierești*, vol. III, București, 1916. Despre descendența lui Gheorghe Bibescu din Constantin Brâncoveanu, v. Dan Berindei, *Urmașii lui Constantin Brâncoveanu și locul lor în societatea românească. Genealogie și istorie*, în volumul colectiv *Constantin Brâncoveanu*, București, 1989, p. 275—285 + arborii genealogici anexați.

MOMENTUL 1910 ÎN ISTORIA ARTEI MODERNE ROMÂNEȘTI

de THEODOR ENESCU

Deseori în istoria artelor, în evoluția unei perioade sau a unor școli naționale, se pot determina anumite momente de „prise de conscience”, un fel de precipitare în conștiința difuză a percepției acumulărilor lente din evoluția normală, simptomele de transformare, până atunci diseminate și fără aparentă concordanță, vădindu-și dintr-o dată coerența lor organică și definindu-se hotărît ca o schimbare de viziune, de concepție artistică, implicând, eventual, și mutații de „Weltanschauung”: este acea *krisis*, decisivă separare și nucleu de distingere, ce se manifestă pentru a pune semn epocilor, în însăși accepția lor originară de *epokhé*, punct de oprire reflexivă și de nouă pornire. Conștiința critică a unei epoci artistice — fie cea implicită, constituită din amatori, colecționari, din artiștii înșiși, fie cea care-și asumă rolul de a formula judecățile istorice decisive, de a opera distincțiile și clasificările estetice — intervine atunci spre a da seamă de mutațiile săvârșite, spre a despărți zonele, demonstrând ceea ce ține, în prezent, de umbra extenuată a unui trecut, ce trece încă în mod abuziv drept actual, și ceea ce exprimă esența adevărată a sensibilității contemporane, purtând în ea făgăduințele înfloririlor viitoare și ale durabilității. Un asemenea moment, în care o epocă artistică pare a-și asuma conștiința de sine, identifica Lionello Venturi în arta italiană („Momentul 1609 și pictura italiană”¹) și în evoluția oricărei arte, asemenea puncte cruciale ar putea fi desemnate mai mult sau mai puțin printr-o dată precisă, cea a apariției unor hotărîte elucidări, eventual provocate de evenimentul vreunei expoziții. Un astfel de moment de convergență pentru un bilanț istoric semnificativ a fost considerat anul 1913, căruia i s-a consacrat o importantă culegere de studii². În ce privește cultura anumitor țări, în arta engleză modernă a putut fi definit un moment decisiv de răscruce în 1910, cu expoziția de picturi post-impressioniste de la Grafton Galleries din Londra, organizată de Roger Fry, eveniment despre efectul radical al căruia în evoluția artelor și literelor engleze, Virginia Woolf emitea o formulă concisă și categorică: „În luna septembrie 1910, sau aproape, natura umană s-a schimbat cu totul”³. Un moment corespunzător a fost stabilit în cultura modernă americană: cel din 1913, al mării expoziții de artă europeană și americană de la New York, faimoasa *Armory Show*, în care s-a putut vedea punctul de accelerație, de sinteză și nouă forță expansivă, al tendințelor moderniste acumulate în anii precedenți în cultura artistică americană⁴.

¹ Lionello Venturi, *Il 1609 e la pittura italiana*, în „Nuova Antologia”, Roma, 16 decembrie 1909, p. 613—619.

² *L'Année 1913 — L'oeuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, t. I — IV, sous la direction de L. Brion-Guerry, Paris, 1970.

³ Virginia Woolf, M. Bennett and Mrs. Brown — (Lecture

at Cambridge, 1924), in *Collected Essays*, I, Londra, 1966, p. 320.

⁴ Meyer Schapiro, *The Introduction of Modern Art in America: The Armory Show — 1913 —*, în *Modern Art and 20th Centuries*, Londra, 1978, p. 134—176 și Milton W. Brown, *The Story of the Armory Show*, New York, 1963.

În ce privește arta noastră modernă s-ar putea identifica un asemenea moment în 1870, când apariția noli picturi a lui Grigorescu provoca definirea, ca imperativ al vremii, a unei concepții „realiste”, față de desuetudinea celei „romantic-academice”: moment ce n-a avut greutatea unei schimbări decisive ambientale, petrecându-se într-un mediu artistic rarefiat, dar ale cărui efecte în atitudinea față de opera de artă pot fi decelate în deceniile ce au urmat, contînd prin ecoul lor chiar în formația lui Andreescu și, pînă tîrziu, în cea a lui Luchian. Un alt moment ar putea fi identificat în 1896 — 1898, marcat fiind de Expoziția Artiștilor Independenți și de cea a societății „Ileana”, de manifestarea pătrunderii unor idei simboliste și de afirmarea caracterului nou al picturii lui Luchian, „adevăratul artist modern, adevăratul artist independent”, cum era recunoscut atunci de critică⁵. Dar și acest moment s-a rezumat la o criză trecătoare de creștere, ideile pe care le semăna neavînd o consecință explicită în arta acelei vremi, neoperînd în ordinea unei coeziuni a conștiințelor artistice. Și aici aceeași rarefiere a mediului cultural și artistic a putut fi cauza izolării și repedei consumări a inițiativelor de transformare a gustului și mentalității artistice. Însă un adevărat moment istoric în evoluția artei noastre, un punct clar de definire răspicată în conștiința critică a unei rupturi, a unei noi sensibilități apte să impună un alt orizont de receptare a valorilor, poate fi recunoscut în 1910. În acel an, o sciziune are loc în sinul grupării artistice ce aduna aproape pe toți artiștii în viață, *Tinerimea artistică* — tendințele inovatoare ale celor tineri fiind întîmpinate ca acte „revoluționare” și trezind intoleranța spiritelor placide sau conformiste. Un critic se face purtător de cuvînt, cu formulări teoretice decisive și cu o conștiință clară a valorilor: Theodor Cornel. Cîțiva artiști tineri ai noilor generații își spun ei înșiși cuvîntul, definindu-și poziția, ce n-ar fi poate excesiv de numit de „avangardă”, fiind conștienți că arta lor reclamă o nouă viziune, o nouă concepție asupra situației artistului în cultura unei vremi, asupra rolului inițiativelor sale. Însă dacă acest moment s-a putut constitui ca o coerență „prise de conscience”, aceasta se datorește în primul rînd unor medii culturale, cel literar și cel artistic, mai dense, comunicînd în năzuințele lor și în convingerile estetice consolidate prin confruntările cu spiritul contemporan al culturii europene. În mai puțin de un deceniu se poate recunoaște (începînd din 1906 pînă către 1915, avîndu-și punctul zenital în 1910, cu linia sa egală în următorii doi-trei ani) o concentrare de noi talente originale, de inițiative, de clarificări teoretice, de intervenții critice decisive, de expoziții ilustrate prin opere convingătoare, promițînd a rămîne înscrise în evoluția artei și literaturii noastre. În ce privește domeniul cercetării noastre, să amintim că în 1906 și 1907, două expoziții de caricaturi ale lui Iser⁶ avuseseră darul să depășească mult rostul propriu-zis contingent al caricaturii și să provoace cîteva fructuoase întrebări și încercări de definire a funcției expresive a „stilului”, a deformărilor stilistice, încercări ce deveneau parcă mai conștiente de mentalitatea artistică modernă în anii următori⁷ (Iser însuși avea inițiativa informării amatorilor de artă asupra sensului stilistic al caricaturii sale prin deschiderea la București a unei expoziții împreună cu Derain, Forain și Galanis în 1909⁸). Expozițiile din 1908 și de la începutul lui 1910 ale lui Luchian impuseseră valorile moderne ale stilului său, și un critic putea vorbi despre atari înrudiri chiar dacă le aducea ca argumente în privința eclectismului neconcludent și inorganic ce i se părea a-l descoperi în pictura lui Luchian. Scria astfel, urmînd după aceea cu pedante analize de coerență stilistică, Marin Simionescu-Râmnicănu în 1910: „De la Corot [...] și Millet [...] pînă la Van Gogh, Luchian încearcă toate stilurile personale ale diferiților impresionisti. Greșeala e că „manierele” străine nu-s contopite într-un fel nou propriu, personal al său. Se pare ca și cum pictorul și-ar zice: „tabloul acesta îl fac à la cutare, cellalt à la cutare”; poate neconștient, nu știu, dar pentru cine nu cunoaște intențiile sau ne-intențiile pictorului, așa se arată”⁹. Expoziția din 1910 a însemnat zenitul lui Luchian, recunoașterea tonului

⁵ L. Bachelin, *L'exposition „Ileana”*, în „L'Indépendance roumaine”, 4 (16) mai 1898 cf. Theodor Enescu, *Luchian și primele manifestări de artă independentă în România*, în „Studii și cercetări de istoria artei”, III (1956), nr. 3—4, p. 185—208.

⁶ Marc-A. Jeanjaquet, *Les dessins d'Iser*, în „La Dépêche”, 19 martie/1 aprilie 1906; V. Cioflec, *Cronica artistică, Iser*, în „Viața literară”, I, nr. 19, 7 mai 1906, p. 5; Olimp Grigore Ioan, *L'exposition Iser*, în „L'Indépendance roumaine”, 25 decembrie (7 ianuarie) 1906; Ioan Nicoră [=N.D. Cocea], *Expoziția Iser*, în „Voința Națională”, 14 (27) decembrie 1907; J. B. [run], *L'Exposition Iser à l'Athènes*, în „La Roumanie”, 4 (17) decembrie 1907; Ion Minulescu, *În jurul expoziției lui Iser*, în „Viața literară și artistică”, I,

1907, p. 403.

⁷ V. în acest sens, Th. Cornel (aici pag. 19) și Al. M. Zagoritz, *Cronica artistică*, în „Convorbiri literare”, XLVIII, nr. 1, ianuarie 1914, p. 97. De asemenea, continuînd mai explicit aceeași linie a creșterii informației moderne în interpretare, I. Georgescu-Rachitivanu, *Iser*, în „Flacăra”, 13 februarie 1916, p. 206.

⁸ N. D. Cocea, *Expoziția de pictură și desen Derain, Forain, Galanis, Iser*, în „Noua Revistă Română”, vol. 7, nr. 5, 22 noiembrie 1909, p. 74—75.

⁹ Marin Simionescu-Râmnicănu, *Expoziția Șt. Luchian — Însemnări analitice*, în „Revista Democrației Române”, 20 martie 1910, p. 427.

modern al artei sale de către noile generații de artiști care, conștienți atunci de pasul nou ce-l făceau în arta noastră și de importanța inițiativelor lor moderne, puteau vedea în el un adevărat precursor. În anii imediat următori, ei vor arăta și vor încerca să formuleze chiar, cu o clarviziune admirabilă, importanța sensului particular ce-l implica viziunea lui Luchian.

O orientare destul de avizată în privința noilor tendințe din arta europeană, dovedea în 1909, așa cum de altfel dovedise și cu zece ani în urmă, Al. Bogdan-Pitești, când, revenind prin două articole de sinteză la critica mișcării noastre artistice, semnală rămânerea în urmă a gustului public de la noi, ce mai putea considera încă impresionismul drept ultimul cuvânt în artă (aceasta în legătură cu expozițiile lui S. Mütznér), când pictura europeană se dezvoltase în ultima vreme în direcții cu totul noi, pe urmele unor Cézanne și Gauguin ¹⁰. Cu un an mai înainte, într-o cronică a expoziției lui Luchian, Fritz Storck semnalase ca reper de confruntare modernă pe Cézanne, iar în tradițiile noi de reconsiderare a artei primitive și a pretinselor greșeli de desen ca rezultate ale unei expresii cât mai sincere, o direcție nouă a artei moderne ¹¹. În 1910 se putea sesiza printre amatorii de artă un interes pentru curentele cele mai recente și o încercare de a urmări noile tendințe artistice, folosindu-le în caracterizarea stilurilor fiecărui artist. Un critic putea vorbi astfel despre noile aspecte ale artei ce aveau darul să contrarieze ochiul confortabil edificat al vreunui amator: „Spectatorul după ce a rătăcit citva timp nedumerit și cuprins de îndoieli prin sălile [...] Expozițiunii Tinerimii Artistice, printre operele atitor simbolişti, pointillişti, primitivi etc., în care gustul, simţul culorilor şi estetica sa au fost puse, adeseori, crud la încercare, se opreşte în faţa operelor lui Şt. Popescu, în care găseşte Ideea inspiratoare şi mijloacele de realizare în armonie cu ceea ce s-a desprins a privi ca operă de artă consacrată” ¹². Chiar dacă în 1913 încă, și chiar mai târziu, se puteau afla cronicari de artă care mai deplorau „spiritul de largă îmbrăţişare a tuturor manifestărilor artistice, chiar şi cele ale aşa ziselor inovaţii”, prezent în expoziția Tinerimii Artistice, „inovaţii” pe care, încă obnubilat de unele confuzii terminologice, le vestejea astfel: „Den-ar fi să amintim decât lucrările „pointilliştilor”, „cubiştilor” şi ale celorlalţi „impresionişti”, certaţi cu desenul şi cu natura, şi ar fi prea destul” ¹³ — totuși se realizase un progres sesizabil în gradul de cultură artistică al publicului amator față de cel pe care de atâtea ori, numai cu un lustru mai înainte, îl deplora ca dominant un Fritz Storck ¹⁴, repetind de altfel constatări destul de frecvente în anii aceia ¹⁵. Nu încapă îndoială că o decisivă influență în schimbarea acestui climat, în progresele realizate în cultura artistică, au avut reprezentanții noilor generații tinere ce se afirmau în acei ani, unii dintre ei întorși de curînd în țară, mai la curent cu tendințele recente ale artei europene, întâlnindu-se cu toții în dorința de a revela noi orizonturi gustului artistic: Steriadi se întorsese în 1906, Pallady tot atunci, Ressu era prezent în București, în 1908, la fel Cecilia Cutzescu-Storck, în 1911 venea în țară și Argezi, care se unea în aceleași năzuințe culturale înnoitoare cu N. D. Cocea și Gala Galaction, în 1911, se întorcea N. Dă-răscu, cu entuziasmele sale extreme pentru impresioniști și neo-impresioniști ¹⁶. Toți aceștia, laolaltă cu cei din țară, de o bine nutrită cultură artistică modernă — ca Baltazar, Iser, Fritz Storck, prezenți și în cronică de artă, sau ca amatori ca Al. Bogdan-Pitești, care revenea ca mecena și ca un fel de șef de cenacul prin 1908 în mijlocul boemei literare și artistice, cu prestigiul său de mai vechi animator al artei și de colecționar avizat și pretențios —, sau, în sfîrșit, critici de mai statornică prezență în cronică de artă ca Marc-A. Jeanjacquet și mai ales Theodor Cornel se aflau către 1910 într-un fel de conivență a gustului, alcătuiind deși neorganizat ca atare, ci dispersat, un cerc al preocupărilor moderne animat de dorința de a deschide noi orizonturi gustului artistic și artei românești. În acest proces de introducere a valorilor stilistice ale artei moderne, expoziția *Tinerimii Artistice* din 1910 va

¹⁰ A. C. Bogdan-Pitești, *Note de artă*, în „Anuarul presei și al lumii politice”, 1910, p. 316.

¹¹ Șt. Sterescu [= Fritz Storck], *Ateneul Român: Expozițiunea Luchian*, în „Noua Revistă Română”, v. nr. 7, 23 noiembrie 1908, p. 104–105.

¹² Erato, *Cronica artistică* (Ștefan Popescu), în „Viața Românească”, 1910, p. 103.

¹³ N. Pora, *A XII-a expoziție a Tinerimii Artistice*, în „Calendarul Minervei”, 1913, p. 49.

¹⁴ Șt. Sterescu [= Fritz Storck], *Expoziția Angelescu*, în „Viața literară și artistică”, I, nr. 45, 5 noiembrie 1906.

¹⁵ Ca de pildă, această frază edificatoare asupra chiar a inexistenței unui public amator de artă: „De cîțiva ani, nu de mult, pictura la noi se încearcă a prinde rădăcini; restrînsul număr de artiști se luptă să atragă atențiunea celor

mulți, în majoritate indiferenți, asupra operelor ce produc” (O. Pen, *Critica de artă*, în „Revista Idealistă”, ianuarie 1906, p. 58). O virulență diatribă asupra totalci lipse de gust în materie de artă a celor bogați („în interiorul ele lor luxoase ... se răsfață cromolitografiile oribile, ce nu întrec cu mult pozele ridicole expuse în poarta Cîsmigiuului ... într-adevăr în țara românească, țară binecuvîntată de Dumnezeu și populată de 6 milioane locuitori nu sînt 15 cetățeni bogați care să se pasioneze după artă”, apărea sub semnătura Wladimir (Radu D. Rosetti?), în „Adevărul”, 23 aprilie 1903. Asemenea vid al interesului public pentru artă explică indiferența pe care atîta vreme a trebuit s-o înfrunte Luchian.

¹⁶ Asupra prozelitismului modernist pe care-l făcea Dă-răscu atunci v. D. Karnabatt, *Un impresionist: N. Dă-răscu*, în „Flacăra”, 24 decembrie 1911.

veni ca un moment de expansiune într-un cerc mai larg social, de deschidere în afară, în fața unui mai mare public, a ceea ce până atunci se desfășurase în cadrul unui grup restrins de amatori. Avea loc deci același proces de accelerare într-un punct crucial pe care-l observase Meyer Schapiro relativ la Armory Show ¹⁷.

Un purtător de cuvânt își vor găsi, în 1910, noile tendințe moderne în Theodor Cornel, așa cum în anii următori avea să-și găsească unul în Tudor Arghezi. Theodor Cornel poate fi considerat însă primul critic de artă — adică un publicist ce se afirmase ani de-a rândul în critica jurnalistică, dovedind competență în materie, nu un amator de artă dedicându-se ca un diletant și cronicii artistice cum fusese în aceeași poziție mai înainte Bogdan-Pitești — primul critic de artă, deci, care formulează la noi un program teoretic coerent al tendințelor artistice contemporane, selectând valorile și definindu-le în funcție de sensul modern al viziunii lor. Dacă moartea nu l-ar fi secerat foarte curînd, el ar fi putut îndeplini, la stadiul culturii noastre artistice, rolul unui Fénéon sau Apollinaire, al unui tovarăș de drum al artiștilor, profund implicat în năzuințele lor, ca o conștiință teoretică formulată a acestora.

Theodor Cornel a rămas multă vreme cunoscut mai ales ca autor al unei publicații ce trebuia să apară periodic, *Figuri contemporane din România*. Născut în 1873, la Iași (pe adevăratul nume Toma Dumitriu) avea să ducă viața de privațiuni a intelectualului angajat în redacții la diverse ocupații jurnalistice. A făcut de aceea la început o asiduă și diversă practică jurnalistică, dar n-a întîrziat să-și încerce talentul literar, manifestîndu-se ca un adept al literaturii simboliste, de nuanță „agonizantă”, a așa zisului „decadentism”. Afecțiunile acestei nuanțe minore simboliste se simt în schițele și poemele în proză pe care le publică în 1896 în *Lumea Nouă literară și științifică* sau în *Românul*, dintre care unele — proze imaginative de oroare nocturnă și grotesc macabru — stîrneau indignate reproșuri în presa vremii ¹⁸. Publica, tot atunci, traduceri destul de stingace din Sully Prudhomme și Paul Hervieu, iar imediat după întoarcerea din lunga ședere la Paris, în 1908, colabora cu un poem în proză, *În prețma nebuniei*, în primul număr al efemerei reviste simboliste a lui Minulescu, *Revista Celor l'alți* și scotea micul volum în proză, *Mentalia*, extrem de îngrijit tipărit „după indicațiile autorului”, cum arăta colofoniul, urmat în 1910, de un altul, și mai elegant imprimat, cu o copertă și ornamente grafice în gen „Secession” de Cecilia Cuțescu-Storck, *Cîntări pentru inimă* (era ultima sa publicație, venind după *Catalogul muzeului Simu*). Erau încercări de proză poetică intelectualistă, cu diletante și nebuloase, lungi reflecții „filosofice”, cu degradate ecouri din Poe și Laforgue, într-o limbă literară încîlcită, plină de îndrăzneții de neiertat, aproape ilizibilă. O ră-tăcire „modernistă” absurdă și o curioasă lipsă de simț al limbii îl duceau pe fantezistul literat la născociri inepte de cuvinte metaforice ca „înrazat”, „înlupit”, „ierbească”, „sgîncească”, „încăr-nuit”, „aierie” etc. De altfel scrisul lui Cornel va rămîne, în mod statornic, împiedicat, stingace, une-ori cam vulgar (așa îl întîlnim în multe articole ale sale și chiar pînă tîrziu în *Figuri contemporane*), rareori ajungînd la o formulare mai cursivă și limpede. Cele două mici volume de poeme în proză îl autorizau pe Ilarie Chendi să-l considere ca „pe un modern purtînd toate stigmatele decadentei străine”; criticul, cu prea multă bunăvoință poate, găsea totuși și cîteva pagini „impresioniste, cu meșteșug cizelate” sau descoperia o capacitate de a învălui în vag și melancolie imaginile vespérale, denotînd astfel „calități de scriitor”; dar, în același timp, cu rigoare puritană, în fața unor pagini de sugestie erotică, neîndemînat ec de îndrăzneată, „punea la index ca pe un fenomen de ră-tăcire”, „acea-stă proză, care unde nu e confuză, e deadreptul abjectă” ¹⁹. Adevărul e că producția literară a lui Cornel e lipsită de orice valoare, nici măcar de aceea exponențială pentru vreo tendință modernistă, rămînînd constant parcă dincoace de expresie. Se înțelege, că, date fiind asemenea nebuloase aspi-

¹⁷ Meyer Shapiro, *op. cit.*, p. 137.

¹⁸ În „Moș Teacă” apărea o satiră feroce parodiînd (des-tul de apropiat de original), în cîteva rînduri, un fragment reprodus dintr-o proză, *Soră și frate* apărută în „Românul — Supliment literar”, 22—23 septembrie 1896; proză într-ade-văr aberantă, narațiunea unei furii incestuoase stîrnite pînă la demență de lecturi pornografice. Stingăcia stilului se preta parodierii ce exprima virulent ultragierea recepției filistine, „Vom zice și noi ... Îi nebun. Apucă. Smucește. Scrie ... Dați-i o sfoară ... Și un săpun. Să-l stringă. Înc-odată ... Înc-odată — încodată ... Singe ... Singele lui ... Ce deli-ciu! Balamuc!” (*Săptămîna literară*, în „Moș Teacă”, 29 septembrie 1896, p. 4). Tot cu stupoare indignată se lua atî-tudine față de un alt text fantastic, de erotică macabră —

nelipsit totuși de oarecare putere de sugestie a atmosferei. *Liliacul nopții*, apărut în „Lumea nouă literară și științifică” (29 septembrie 1896) — într-o notiță critică din „Democra-ția”, 2 octombrie 1896 (F., *Decadentism român*, cu urmă-toarea calificare ce poate da măsura reacției stîrnite de exer-cițiile de modernism decadent ale tînărului Cornel: „... ma-nifestări grafomane ale unui candidat de casă de sănătate”).

¹⁹ Ilarie Chendi, *Un modern: Th. Cornel*, în vol. *Schițe de critică literară*, București, 1924, p. 139—143. „România ilustrată” (IX, nr. 1, octombrie 1912, p. 15) publica un por-tret al lui Th. Cornel, la prima tinerețe, însoțit de un desen în peniță al acestuia, datat 1896 și reprezentînd un peisaj cu o clădire în ruină, precum și de o mică poezie inedită, de opt versuri, *Nepăsare*, producție literară insignifiantă.

rații moderniste, nu e de mirare că Theodor Cornel frecventase în tinerețea lui, înainte de 1896, cenzul lui Macedonski.

Activitatea lui preponderentă și constantă a fost mulți ani cea de ziarist, silit să alimenteze cu articole pe cele mai variate teme de actualitate socială și culturală diverse ziare ale vremii. A început prin a intra în redacția *Evenimentului* de la Iași, scriind aproape despre orice, colaborând și la *Lumea Nouă* și, cu producții literare, cum am văzut, și la *Lumea Nouă literară și științifică*, sau la *Românul*. În octombrie 1896 pleca la Paris, în exil voluntar, în urma unui incident de presă. Acolo va duce o intensă activitate publicistică, ținând legătura cu mulți români, și frecventând cercuri culturale ale periferiei simboliste, fără a se putea constata o orientare decisivă a preocupărilor. Înfiița astfel un cerc artistic, împreună cu un obscur desenator, ilustratorul Géo Dupuis și cu mărunții gravori Bernardin Naudin și Eugène Vibert ²⁰ și conducea împreună cu Stan Golestan (pentru partea muzicală) o efemeră *Revue Franco-Roumaine*, scrisă mai ales de el însuși ²¹, unde publica și câteva articole despre artiști francezi azi total obscuri, dar atunci de oarecare vogă (Alexandre Séon, Léon Ruffe), precum și știri despre viața artistică din țară. Vreme de mai bine de zece ani, la Paris, a fost de o activitate febrilă, frecventând asiduă bibliotecile și expozițiile, redactînd „o călăuză amănunțită a Luvrului, lucrare de proporțiile unei enciclopedii” ²² și colaborînd cu articole diverse la *Le Courrier Européen*. În 1903, publica o destul de bună sinteză asupra literaturii românești contemporane ²³. În același timp alimenta și periodice din țară, începînd cu *Evenimentul*, continuînd în *Adevărul*, mai ales (printre altele, aici, corespondență de la procesul Zola în afacerea Dreyfus), și în *Conservatorul*, cu numeroase articole pe variate teme pariziene, din cînd în cînd și cronici de artă. Tot la Paris lega o strînsă prietenie cu Tudor Arghezi, alături de care, cînd și acesta se întorcea în țară, avea să lucreze, scurtă vreme, la începutul lui 1911, în redacția *Vieții Sociale*. Din 1907 în țară, va fi prezent cu articole, de data aceasta dedicîndu-se mai frecvent cronicii artistice, în *Adevărul*, *Ordinea* sau *La Roumanie*. Chemat în 1908 de A. Simu să ia parte la organizarea muzeului său, întocmește cu multă aplicație și destulă competență, un bun catalog, apărut în 1910, al acestuia (primul catalog serios de muzeu de la noi) și întreprinde — desigur și cu obiective lucrative — o vastă publicație *Figuri contemporane din România*, în română și franceză, din care nu dă la iveală în 1909 decît literele A și B, constituind un gros volum, precum și (în colaboare cu Tudor Arghezi) un fascicoul consacrat familiei Lenș. Acumulatele eforturi agravîndu-i fizia de care suferea, se stinge pe neașteptate în februarie 1911. Arghezi l-a evocat atunci — după ce vorbise de competentul critic de artă — ca pe „o inimă distinsă, un suflet plin de farmec [...] și un poet neîmpăcat”, amintind că „i-au fost scumpi, mai presus de toate, oamenii cei nenumărați care suferă și se sting[...], mulțimile acelea negre de muncitori care put a fum, a sudoare și sînge; miile de ochi învăpăiați ce se îmbulzesc, tăcuți, în jurul anvoanelor sociale și care reprezintă forța și drepturile pămîntului [...] holdele de oameni pe care un vînt de ideal, ce nu se poate compara cu nicio mișcare omenească de pînă astăzi, le clatină din ce în ce mai mult” ²⁴. Impenitentul literat decadent și rafinatul critic de artă nutrea deci arzătoare convingeri socialiste. Scrisul său însă nu le trădează decît sporadic.

Deși Arghezi afirma că, în judecățile sale, Cornel aducea „documentarea unei științe minuoase”, multe din articolele mai vechi ale acestuia denotă o informație lacunară și lătralnică. O cronică trimisă în 1902 de la Paris despre „Salonul Independenților” este viciată de confuzii ²⁵, orientarea sa spre înțelegerea noilor tendințe post-impressioniste dovedindu-se încă destul de șovăitoare. Este curios, cum, rezidînd la Paris, într-un deceniu de evenimente artistice importante în pătrunderea tendințelor picturii moderne, și chiar de mare răsunet în lumea literaților, Cornel nu sesizează nimic din noile direcții ale gustului artistic. Preocupările sale moderniste de atunci sînt revolut simboliste, într-o arie destul de minoră și periferică și este excesiv și imprudent a încerca să decelezi vreun ecou din principiile afirmate în epocă de critica modernă (Féneon, Aurier). Dar judecățile critice căuta să le întemeieze pe confruntări repetate și analizează operele cu multă

²⁰ La Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei se află o gravură de Vibert, cu o dedicație autografă către Cornel.

²¹ Cf. *Pentru Theodor Cornel. Cuvîntarea D-nei Ceciliei Cuțescu-Storck*, în „Facla”, 26 februarie 1911, p. 141—142.

²² Tudor Arghezi, *Th. Cornel*, în „Viața Socială”, 2 februarie 1911, p. 137—140.

²³ Th. Cornel, *La Roumanie littéraire d'aujourd'hui*, Paris, 1903.

²⁴ Tudor Arghezi, *art. cit.*, p. 140. Despre Theodor Cornel, mai ales despre biografia sa și anii parizieni, fără o prezentare edificatoare a criticii sale — încă nestudiată, dar meri-tînd o analiză — v. Amelia Pavel, *Orientări în critica românească de artă*, în „S.C.I.A.” (seria — *Artă-Plastică*), XI, 1965, p. 285—298.

²⁵ Th. Cornel, *Expozițiuni III. Artiștii independenți*, în „Adevărul”, 13 aprilie 1902.

aplicație, reușind să definească tonul liric al unei picturi, așa cum demonstrează, de pildă, o lungă cronică despre expoziția pariziană a lui Șt. Popescu din 1904²⁶. Distanța valorilor este la el, până tirziu, destul de nehotărâtă, iar rezervele critice dintr-o cronică consacrată operelor lui Luchian de la „Tinerimea Artistică” din 1908 — deci curind după revenirea în țară — denotă o totală cecitate în fața viziunii picturale moderne, judecățile dezvoltându-se printr-o dezastruoasă confruntare cu principiile academice ale reprezentării realiste. Licențele cu intenții expresioniste ale lui Luchian din nudurile în pastel, tendința spre abstracția cromatică lirică din peisaje și compoziții, coerența compoziției de *à-plat*-uri din tablourile cu flori, toate erau condamnate din punctul de vedere al verosimilității proporțiilor, perspectivei, calității materiei²⁷, deci dintr-un punct de vedere tipic revolut-academic. Criticul se afla atunci departe de drumul ce-l putea duce la o legitimare — prin noile cuceriri ale gustului ce înlăturaseră prejudecățile academice — a viziunilor moderne, care în anii aceia se afirmau tot mai categoric în pictura noastră. Și totuși, numai peste doi ani, intervențiile sale decisive în favoarea reprezentanților acestor noi viziuni moderne sînt bine argumentate, principiile formale pe care se întemeiau acestea sînt clare în mintea sa, selecția valorilor și definirea lor specifică este exactă. Ce se întimplase? Nu încapă îndoială că, mai mult decît în mediul francez, aici, la București, în cerul unor artiști și amatori, ce veniseră din Franța cu un ochi restructurat de noua percepție vizuală și de noile năzuințe formale, înconjurat de entuziasmul transformărilor înnoitoare, Cornel, spirit totdeauna dispus să învețe și să înțeleagă, pregătit, prin chiar originarele sale inclinații literare, să refuze conformismul și, în același timp, respingînd confortul intelectual, avea să asimileze repede și firesc noile orientări și să le îmbrățișeze cu o înțelegere sinceră, ce venea din interior. Imediat intervențiile sale critice aveau să fie mai intransigente cu falsele valori, iar judecata sa critică mai sintetică, de o decizie mai riguroasă.

Este indiscutabil că Th. Cornel va fi amintit în istoria artei noastre moderne prin cele trei sau patru lungi articole de critică-program din 1910 ce definesc noul drum pe care tot ce era viu în mișcarea artistică românească de la începutul secolului se angajase. Tendințele clare de viziune nouă, ca și pe cele implicite în opera unor pictori de valoare, el le selectează cu destulă peritje și judecățile sale critice de atunci rezistă și astăzi, așa cum judicioase ne apar și acum, în perspectiva vremii, definițiile și liniile pe care le trasa atunci. Respectivile articole au fost generate de noul curent ce se făcuse simțit în sinul largii grupări a „Tinerimii Artistice”, în sensul îmbrățișării și a ultimelor direcții ce se afirmaseră în arta europeană. Acest curent era susținut cu precădere de artiști din tinerele generații, chiar dacă ei, cum era cazul unor Fritz Storck sau Jean-Al. Steriadi, nu erau contaminați de radicalismul noilor mutații post-cézanniene sau gauguin-iene, sau, în general, post-impressioniste. Șocul hotărîtor avea să fie produs de noua participare a lui Brâncuși, care transgresa de data aceasta comportarea ce și-o propusese de a nu trimite la expozițiile din țară decît opere ce fuseseră omologate prin primirea la Saloanele pariziene²⁸. Iar acum era vorba de o operă ce rupea punțile cu habitudinile vizuale și estetice, o operă de un arhaism și un primitivism rezolute, *Cumințenia pămîntului*. În urma șovăielii seniorilor, printre cei juni²⁹ se conturează atitudinea unitară a unui grup de artiști ce-și descoperă vădite afinități de intenții în arta lor cu sculptorul, solidarizîndu-se pentru acceptarea operei acestuia. O soluție de compromis ducea la izolarea într-o sală a acelor opere vădînd tendințe ce puteau ultragia codul estetic tradițional: Cecilia Cuțescu-Storck, care „gauguiniza” atunci, exotica și în forme și în culori, avea să fie, alături de Brâncuși, reprezentanta „avangărzii” gustului artistic: însă era evident că în jurul celor doi se solidariza ce avea mai bun și mai viu „Tinerimea Artistică”, fie că tendințele formale se puteau înrudi — ca în cazul lui Ressa sau al lui Iser — fie că valorile moderne erau absorbite mai mult sau mai puțin manifest ca la Luchian, Petrașcu sau Paciurea. Expoziția „Tinerimii Artistice” din acel an se deschidea printr-un gest de

²⁶ Th. Cornel, *Exposition de Șt. Popescu*, în „La Roumanie”, 12 (25) mars 1904.

²⁷ Th. Cornel, *Expoziția Societății „Tinerimea Artistică”* — 11, în „Ordinea”, 2 martie 1908.

²⁸ Barbu Brezianu, *Brâncuși în cultura și critica românească 1898—1914*, în volumul *Pagini de artă modernă românească*, București, 1974, p. 75.

²⁹ Juriul din acel an era compus din A. G. Verona, Șt. Popescu, Kimon Loghi, N. Vermont, Fr. Storck și Cecilia Cuțescu-Storck. Afară de ultima, toți ceilalți erau membri fondatori. Cecilia Cuțescu era în 1908 încă simplu membru-

expozant asociaț, acum devenise secretara comitetului, președintele acestuia fiind Verona. Primii patru membri ai juriului, dar în special Verona, au fost rezervați față de așa-zisele îndrăzneții ale „moderniștilor”. Șt. Popescu — vechiul prieten al lui Brâncuși, cel prin care acesta obținuse comanda monumentului funerar de la Buzău — trebuie să fi fost destul de incurcat în fața noii opere a sculptorului. Aranjarea expoziției a revenit lui Verona, care a ținut să-și facă expresă rezerva sa prin izolarea operelor ce puteau șoca într-un unghi al primei săli octogonale.

reverență față de un mare uitat al trecutului, și el un pictor în parte neînțeles deoarece datorit cu totul lirismului său, Ioan Andreescu : prin inițiativa artiștilor, o mica retrospectivă în cuprinsul ei, îl readucea în memorie, ca un punct esențial al tradiției noastre moderne. Și tot atunci, „Tinerimea Artistică” îmbrățișa — dar cam „à son corps défendant”, maxima îndrăzneală a spiritului nostru artistic modern, opera lui Brâncuși. În mod curios astfel, un grup artistic asocia numelui său două inițiative ce nu erau deloc proprii spiritului care îl definea și sub care, ca atare, a și rămas cunoscut în istoria artei noastre moderne, căci „Tinerimea Artistică” a fost expresia unui hedonism artistic minor, de interior mic-burghez, cu evaziuni idilice și dulci-visătoare. Și totuși, chiar în cursul celor trei ani următori, prin încăpăținarea tinerilor care nu-i părăseau incinta, ea avea să mai adăpostească asemenea abateri de la conformismul ei congener, mai stîrnind încă scandalul filistinilor.

Deci grupul seniorial al *Tinerimii Artistice* încercase să izoleze lucrările ce ilustrau îndrăznelile artistice ale noii generații, sugerînd distanța — de fapt reală — care-l despărțea, și sancționînd rezerva sa prin expunerea lor separată într-un colț, ca pe o tolerată curiozitate. Totuși grupul inovator — și în primul rînd Fr. Storck și Cecilia Cuțescu-Storck — obținea o compensație prin situarea în fruntea catalogului, după prefața lui George Murnu, a unui text al lui Theodor Cornel, *Cuvînt despre frumos*. Se încerca prin el o inițiere estetică tocmai într-o problemă centrală, aceea a „frumosului” — noțiune curentă, înrădăcinată în concepția ei clasicistă — ce era tocmai pusă în chestiune de prezența operei lui Brâncuși, dar și a celor ale lui Cuțescu-Storck sau Ressu. Menținîndu-se în generalități, Cornel totuși introducea în textul său cîteva idei ce subliniau necesitatea renunțării la vechile tipare de apreciere a operei de artă și a legitimării oricărei viziuni, afirmînd o universalitate a inspirației. Respingea preeminența vreunei formule artistice și cerea artiștilor să știe „a scoate și a ordona tot ce este caracteristic, și esențial și universal, în lumea înconjurătoare, să redea armonia intimă a vieții în parte și a vieții în general”. Susținea cu argumente că „nu este o formă precisă de frumos, o formulă unică și universală”. Prin metoda generală mai sus precizată, ce ducea la pătrunderea „sensului vieții, ca să-l sintetizeze în forme și culori, frumosul se desprinde de orice aluzii la materialitate”. Și atunci, tocmai de aceea, artistul poate „găsi chiar în urît elementele cele mai sublime pentru atingerea Frumosului, iar din acel moment, urît nu mai poate exista. De aceea, Frumosul în artă, nu este contrariul Urîtului . . .”. Și continuînd astfel, Cornel încerca să înfrunte una din problemele estetice care alimenta încă, prin durabilitatea obstinată a unei prejudecăți estetice, multe ostilități împotriva inițiativelor artei moderne. Expresionismul și inspirația din artele primitive, ce dominau atunci în noile explorări formale ale artiștilor, situase această veche problemă teoretică a artelor frumoase din nou în prim plan ³⁰ și prezența ei în mediul nostru artistic o atestă o cronică din anul precedent a lui Apcar Baltazar, care înfrunta aceeași chestiune estetică ce fusese stîrnită încă de atunci chiar de operele unui protagonist al sciziei din 1910 de la „Tinerimea Artistică”, Cecilia Cuțescu-Storck : „... o artistă — scria Baltazar, într-o cronică ce necesită a fi cunoscută pentru același context al distanțării de banalitatea și mediocritatea producțiilor artistice ce cucereau gustul marelui public — o artistă care știe defini forma, prin căutarea conștiințioasă a valorilor și care amintește de Degas, prin felul d-sale de a înțelege frumosul în raport cu interesul operei de artă. Pentru Degas, urîtul era preferat, el crezînd că numai astfel va putea imprima o notă originală operei sale. D-na Cuțescu se pasionează și d-sa pentru modelele urîte, și în această direcție i se poate reproșa excesul pe care îl face, abuzînd de aceleași figuri urîte, după cum picturii de felul celei a lui Bouguereau i se poate imputa aceeași persistență în a reda figuri frumoase. Poate d-na Cuțescu caută caractere? Dar nu le poate cere și frumosului? Oricum nimeni nu a ținut de rău pe

³⁰ Simptomatic, în acei ani, un editorial din revista *The Studio* purtătoare de cuvînt atunci a tendințelor moderniste, însă de „modern style”, era consacrat acestei probleme estetice ce neliniștea pe amatori, în fața inițiativelor tot mai stăruitoare în această direcție ale artei moderne (*The Ugly*, în „The Studio”, 1909, p. 112). Este interesant de observat cum Cornel, introducînd conceptul estetic de urît sub tutela celui de frumos, și apelînd în același timp la conceptul de universalitate, de totalitate a vieții, sublimată prin ideea artistică, aceasta constînd în legile interioare ale formei, folosea chiar modul de a raționa al venerabilului estetician hegelian Karl Rosenkranz în a sa primă *Estetică a urîtului* din 1853, estetică sporînd rîndul acelor analize dialectice de atunci ale Frumosului, ce căutau să impace cu evidența fenomenologică a artei — în contextul lărgirii concepției morale patronate

de romantism și a curiozității acestuia pentru orice formă a umanului — vechiul concept neoclasic al Frumosului. Rosenkranz justifică introducerea conceptului estetic de urît prin nevoia artei de a reprezenta „aparitia Ideii în totalitatea sa”, și sacrifică vechii preeminențe a frumosului, arătînd că urîtul nu poate sta singur ca atare, ci numai reflectat în frumos (Karl Rosenkranz, *Aesthetik des Hässlichen*, Königsberg, 1853, p. 36–40). În același fel, în considerațiile lui Cornel, cu prudență, Urîtul, cum am văzut din citatul oferit, se resorbea în Frumos, era una din căile prin care artistul putea atinge Frumosul. Nu încapă îndoială că criticul nostru nu cunoștea nici pe departe tratatul lui Rosenkranz. Raționamentul său se dezvoltă într-un tipar al argumentării sofistice.

Degas că pitează capete urite”. Și pictorul afla adevărata „urîtenie estetică în figurile dulcege, banale și croite frumos” ale artiștilor „pompiers”, menite să lingusească, în intenții mercantile, gustul vulgar (în acest sens, îl viza și pe Vermont cu ale sale stereotipe țigănci)³¹. Fără o conștiință prea riguroasă, prea netă, a distincțiilor necesare, Baltazar combătuse și el adesea, în cronicile sale, pentru o educație estetică mai modernă a amatorilor de artă și inițiativele de acest fel au contribuit întrucitva la schimbarea climatului din cultura noastră artistică. Intervențiile lui Cornel din 1910 vesteau însă formarea unei mentalități estetice moderne în cuprinsul culturii noastre artistice, mentalitate care reclama o disociere categorică a năzuințelor sale moderne față de cele de pînă acum. Cu alte cuvinte, reprezentanții acestei mentalități voiau să se știe că se află în direcția evoluției artistice, că îndeplineau o funcție de „avangardă”, și acest lucru intra în sensul dezvoltării firești a unei mișcări artistice într-un context social modern. De aceea, în chiar acest „Cuvînt înainte” al catalogului, Cornel — probabil în însăși intenția artiștilor în numele cărora vorbea — căuta să pregătească spiritele neprevenite, spre a favoriza o acceptare a noutăților ce erau în măsură să surprindă și chiar să scandalizeze. Arăta astfel că mersul înainte făcea chiar parte din programul *Tinerimii Artistice*, care îndeplinea o funcție culturală necesară societății noastre tocmai prin deschiderea sa către noile orizonturi ale veacului: „... mulțumită de asemenea și grupării tuturor elementelor înaintate, discutate, contestate, dar netăgăduite, îndeplinește la noi una din cele mai trebuitoare chemări”. În intenția grupării ar fi stat (și desigur Cornel îi atribuie aici, în mod abuziv, un punct de program de avangardă) dorința de „a conduce publicul pe zi ce merge, la forme noi, la expresiuni din ce în ce mai diverse, mai neașteptate”. Și invită acest public, care a urmărit pînă acum cu interes mersul ei evolutiv, să-l urmărească la fel și acum, „fără temere, nici turburare, ci cu simpatie”, în convingerea că, dacă *Tinerimea Artistică* a izbutit să aducă o îmbucurătoare prefacere în bine a gustului public, „a făcut-o prin îndrăzneala temperamentelor independente, personale”.

Bineînțeles, Cornel, prefăcînd astfel expoziția „Tinerimii Artistice”, nu-și făcea prea multe iluzii nu numai în pregătirea acceptării fără reacții a noilor forme de artă din partea publicului, dar nici chiar în îmbrățișarea lor de către majoritatea „seniorilor” „Tinerimii Artistice”. Și într-adevăr, scandalul va izbucni: Brâncuși, Iser și Cuțescu-Storck, în primul rînd, și apoi Ressu, Theodorescu Sion, Mütnzer vor trezi dezaprobări din partea criticii „bien pensante” și a publicului —, dezaprobări ce vor continua și cu prilejul expoziției de toamnă, cînd acești artiști nu mai expuneau. Vor surveni de asemenea atacul indignat al unui istoric de artă „oficial”, Tzigara-Samurcaș, împotriva *Cumințeniei pămîntului*, provocînd replica Ceciliei Cuțescu și, după aceea, intervenția favorabilă, deși temperată și cu concluzii negative, a lui Vlahuță³². Astfel, o sculptură a lui Brâncuși, putînd fi considerată printre primele angajări pe noul drum stilistic al operei sale, provoca reacții violente ce precipitau procesul introducerii valorilor expresive moderne în arta noastră. Întocmai cum, peste trei ani, tot opere ale lui Brâncuși (alături de cele ale unor Matisse, Braque sau Duchamp) vor stîrni cele mai violente reacții anti-moderniste la faimoasa *Armory Show* din New York³³, expoziție ce fertiliza evoluția modernă a artei americane.

Desolidarizarea comitetului „Tinerimii Artistice” față de artiștii implicați în inițiativa prezentării noilor tendințe a urmat curînd; Fritz Storek și Cecilia Cuțescu-Storck au protestat, din-

³¹ Spiridon Antonescu [Apcar Baltazar], *Salonul Oficial din 1909*, în „Viața Românească”, iulie 1909, p. 92–93 (ne-cuprins în antologia din 1974, întocmită de Radu Ionescu, *Convorbiri artistice*, București, Edit. Meridiane).

³² Cronici nedumerite sau chiar scandalizate apăreau semnale de: V. Ravici în „Arta Română” (Iasi, mai-iunie 1910); în „Seara”, 8 decembrie 1910; Lazăr Cosma, în „Noua Revistă Română”, 25 aprilie 1910; O. Zimbru [= O. Tăslăuanu], în „Luceafărul”, 1 iunie 1910; Olimp Grigore Ioan, în „L'Indépendance roumaine”, 29 aprilie 1910; I. P. Severus, *Un pernisaj mult așteptat: „Tinerimea Artistică”*, în „Falanga literară și artistică”, 8 aprilie 1910 (aici ecouri din conversațiile vizitatorilor în fața noilor opere — însă cu o nuanță favorabilă îndrăznelilor: „Brâncuși! ! ! O! dacă n-ar exista pe lume, ci în suflul unor adevărați artiști dorința de a epata!”); Alexandru Tzigara-Samurcaș, *Cronica artistică. Expoziția „Tinerimea Artistică”*, în „Epoca”, 30 aprilie 1910; și în „Convorbiri literare”, aprilie 1910. Dacă unii dintre cronicarii amintii mai încercau un mod de abordare al operelor surprinzătoare, nerefuzîndu-se total înțelegerii (în această direcție, Olimp Grigore Ioan și B. Brădiș-

teanu în „Adevărul”, 16 aprilie 1910 și cronicarul ziarului „Universul”, 9 mai 1910), Tzigara-Samurcaș respingea noua viziune artistică într-un ton definitiv, doctoral (lucru curios din partea unui erudit etnograf, care ar fi trebuit să fie pregătit pentru o recepție adecvată). Ceea ce ducea la răspunsul Ceciliei Cuțescu-Storck (*Răspuns la unele din criticile d-lui Tzigara*, în „Viața Socială”, 1 mai 1910, p. 312–316) și la intervenția de mai târziu, temperată, a lui Vlahuță (*Cumințenia pămîntului*, în „Universul”, 7 decembrie 1910, în care pot fi întîlnite relatări de conversații din expoziție). Fragmente din textele lui Tzigara-Samurcaș și ale lui Vlahuță în contextul operei lui Brâncuși, în B. Brezianu, *op. cit.*, p. 78–86.

³³ Cf. Milton W. Brown, *op. cit.*, p. 112–113. La *Armory Show*, în 1913, Brâncuși expuse *Sărutul*, *Muza adormită*, *O Muză*, *M-lle Pogany*, *Tors*. Toate au fost — în variante — expuse și la București, la *Tinerimea Artistică*: *Sărutul* chiar în 1910, la expoziția de toamnă, *Muza adormită* și *Mlle Pogany* în 1914, *Tors* la *Salonul oficial* din 1912. Nici unele n-au mai stîrnit reacții ca cea din aprilie 1910 față de *Cumințenia pămîntului*.

du-și demisia, și societatea își impuse astfel dominantă sa conservatoare și retrogradă³⁴. În orice caz, expoziția avusese darul să demonstreze existența unui ferment viu în evoluția artei noastre moderne, energiile noi, ce-și cereau afirmarea și îndreptățirea, operind în cuprinsul spațiului cel mai propice al comunicării cu publicul, cu amatorii, ferment pe care, atunci, nu expozițiile oficiale îl asigurau în mediul nostru cultural, ci cele ale societății *Tinerimea Artistică*. Devenise limpede astfel, la sfârșitul campaniei din jurul expoziției din 1910 a acesteia, că, așa cum rezuma situația N. D. Cocea, „o seamă de tineri artiști, cu alte idealuri, cu alte concepții de artă, cu altă conștiințiozitate a meseriei, bat la porțile „Tinerimei Artistice” și au nemaiauzita îndrăzneală să ceară un loc pentru arta lor sinceră și nouă ...”³⁵. Tinerii artiști inovatori nu vor părăsi, în anii ce vin, expozițiile *Tinerimii*, vor căuta a fi prezenți, însă în subsidiar, izolați, mai mult tolerați (cum izolat va apărea aici și Luchian), *Tinerimea Artistică* rămânând dominată și caracterizată de tonul vetust al unui obosit și palid secesionism și academism mic-burghez și ca atare stîrnind de fiecare dată vituperările unui Tudor Arghezi.

Dacă acest conflict din sinul *Tinerimii Artistice*, între cei tineri, aducînd ecoul mutațiilor de viziune ce surveniseră în arta europeană, și reprezentanții unei revoluate mentalități artistice a depășit stadiul unui simplu conflict între generații și a fost proiectat cu semnificațiile sale teoretice asupra evoluției artei moderne românești, aceasta s-a datorat intervenției critice a lui Theodor Cornel („critic de artă — cum îl considera chiar atunci Chendi — cam extravagant în gusturile sale moderne”) cu judicioasele și informativul elucidări estetice și istorice ale celor trei articole pe care le publica după deschiderea expoziției *Tinerimii Artistice*. Primul, și cel mai important dintre ele, apărea chiar în timpul expoziției, la 4 mai 1910 în *Viața Socială*, sub titlul răsplat: *Îndrumări noi în artă* și dezvolta, specificînd și caracterizînd, afirmațiile generale din prefața catalogului. El arăta clar de data aceasta că în mod curios critica de artă de la noi a ignorat sau a tratat ca pe o superficială manifestare noile tendințe în artă ce și-au aflat și aici cîțiva reprezentanți. Deși răzlețiți, negrupați, cu un program, ca impresioniștii sau neoimpresioniștii de altădată, totuși, cu viziuni diferite, artiștii noștri slujesc același ideal de artă „superioară și intensivă”, cu totul opus celui în vogă, al anemicului realism academic, „al realismului întronat de-a-ndoaselea în academii și în școli”. Eforturile lor introduc astfel și în ambianța noastră culturală „imaginea artei moderne, mai plină de sens, mai nobilă, mai bogată în emoție estetică, tinzînd către adevărul veșnic în mers”. În fruntea acestor reprezentanți ai noului ideal de artă, Cornel situa, cu siguranță înțelegere, pe Brîncuși, Camil Ressu, Petrescu, Mütznier, și intrucîtva pe Theodorescu-Sion. Împotriva criticilor „agramați în ale artei”, care-i acuza de „rătăcire, de nebunie și de absurditate”, Cornel se străduia să explice sensul investigațiilor fiecăruia și, în funcție de aceasta, să le definească arta. La Brîncuși remarcă rolul important pe care simbolul îl are în elaborarea sculpturilor sale, artistul urmîrind, „în mod savant, să distrugă forma, sau, mai bine zis, să o reducă la cea mai esențială sintetizare materială, spre a impune cu putere simbolizarea ...”. Criticii lui Brîncuși n-au sesizat pînă acum că încă din 1910, un critic român, atunci cînd intențiile sintezei formale a lui Brîncuși nu se exprimaseră încă în plenitudinea lor, reușea să definească, în termenii ei exacți, metoda imaginației formale a marelui sculptor. Opera lui este faptul unei „ideizări”, mai afirma cu perspicacitate Cornel: într-adevăr, știm acum, ideea, în sensul de tipar original al unei forme fenomenale, stă în centrul poeticii lui Brîncuși. În acest sens, demersul formal al lui Brîncuși era bine explicat de criticul nostru: „Forma îl preocupă numai întrucît nu covîrșește această tendință, și mai ales pentru ca, prin expresia la care a ajuns, să dea mai mare intensitate acestei ideizări”. Respingea orice referințe arhaice sau exotice-orientale în interpretarea *Cumințeniei pămîntului* (ceea ce istoricii de artă nu pot accepta, dar era desigur în asentimentul lui Brîncuși) și nu rătăcea în determinarea rosturilor ei expresive: „Opera lui Brîncuși se

³⁴ O relatare a peripețiilor sciziunii, într-o transpunere mitologică a conflictului dintre fiii lui Oedip, la Marc A. Jeanjaquet, *Un remuemenage*, în „La Roumanie”, 17 mai 1910. Este evident că pe vechii societari ai *Tinerimii Artistice* nu-i interesau atît acceptarea sau respingerea unei viziuni artistice, cît păstrarea pozițiilor sociale, neturburarea gustului public ce favoriza difuzarea avantajoasă a propriei lor arte. O spunea, cu virulență, N. D. Cocea: „Adevărul e că o parte din membrii «Tinerimii Artistice» au ajuns la epoca critică a situațiilor cîștigate [...] domniile aceștia cînd credeau că se pot odihni pe laurii cîștigați, se văd totodată amenințați de o nouă primejdie. O seamă de tineri artiști, cu alte idealuri

[...] au nemaiauzita îndrăzneală să ceară un loc pentru arta lor sinceră și nouă alături de fabricatul dlui Spæthe, de nudurile informale ale dlui Strimbolescu, sau de reclamele pentru paste de dinți ale lui Kimon Loghi” (Ioan Nicotă [= N.D. Cocea], *Oficialitatea artistică*, în „Facla”, I. 17; 3 iulie 1910, p. 213). Asemenea critici virulente la adresa acelorași artiști ce aveau să dea de aici înainte tonul expozițiilor „Tinerimii Artistice” vor fi înțeluite regulat în anii următori în cronicile unor Iser, Ressu și mai ales — cum vom vedea — Tudor Arghezi.

³⁵ Ioan Nicotă [= N.D. Cocea], *art. cit.*

ținea printr-o corelație strânsă între sensul ideii, atitudinea de repaus și mister, între armonioasa îmbinare de linii domoale (brațele, picioarele și spatele) și construcția poziției omului rustic”.

În „arhaismul epatant”, ce era reproșat de asemenea Ceciliei Cuțescu-Stork, vedea pe drept cuvânt preponderența unei intenții decorative, un aspect al acelei generale aspirații „către abstracțiuni senine” și către „emotivitate transcendentă” ce putea fi sesizată în spiritul artistic al vremii. Decorativismul artistei, în care sinteza formelor avea un rol dominant, îi aminteau de Gauguin sau de pictura murală egipteană; tendința de spiritualizare a liniei, ca și de elaborare simbolică a culorii prezente în opera ei, introduceau în cultura noastră artistică alte dimensiuni ale năzuințelor moderne.

Deși absent din expoziția *Tinerimii Artistice*, Iser este pe bună dreptate asociat de critic celorlalți artiști în acțiunea decisivă de asimilare a tendințelor noi. Vedea în desenele lui o mare putere de sinteză, o preocupare constantă de a înlocui descrierea grafică printr-o expresivitate formală sumară, printr-o simplificare sigură, capabilă de sugestii generalizatoare. Secundare i se par în demersul artistic al lui Iser — și credem că nu greșea — intențiile umoristice sau satirice („biciul de foc al unei societăți în descompunere și viciate”), prioritate avînd la el continua străduință de concentrare sintetică, de cuprindere a diversității realului într-o expresie esențială, dinamic sugestivă („... reduce complicația întâmplărilor din viață, a mișcărilor ei îngreuiate la esențiala expresie de artă, rafinată și sintetică”). La Iser mai descoperea încă o abstracție de la aparențele materiale ale realității și linia acestuia, cu puterea ei de reducere grafică, îi inspira criticului o bună definiție a intensității expresive, concentrate și sumare, tipice pentru tendințele formale moderne: „Pentru el linia nu există [desigur, se înțelege, ca realitate obiectivă, ca dat al realului], și noi credem că linia, în seria anguloasă, ca și în seria îndulcită, trebuie să fie sinteza planurilor văzute în *raccourci*, într-o formă, iar nu delimitarea seacă și fără personalitate a unei forme”.

Alături de acești trei artiști care ar fi alcătuit explicit „avangarda” noilor tendințe, Cornel îi situa pe Petrașcu și pe Ressu, a căror pictură era „lipsită de ceea ce se numește „literatură” și căuta „expresia specifică, substanțială”. E meritul lui Cornel, de a fi subliniat încă de atunci originalitatea „spiritului cercetător” al lui Petrașcu, tehnica lui „independentă și aspră”, atingînd o „vorbită nouă”, cu armoniile lui „surde”, în care profunzimea vibrațiilor oferă intensități neașteptate, și de a fi socotit perfect legitime, din punct de vedere artistic, modurile picturale ale artistului ce începuseră „să scandalizeze pe nepricepuți”. Deși aparent Petrașcu n-ar fi putut să fie considerat ca „un ferm adept al unei expresiuni noi”, totuși sinceritatea ce-o pune în a sa „cercetare de forme părăsite”, îndreptățea includerea lui în mișcarea de revitalizare modernă a artei noastre. Un elan de improspătare vitală descoperea criticul și în pictura de atunci a lui Ressu, amintea de asemenea elaborarea mai vechilor cuceriri impresioniste din pictura lui Mütznier și, cu toată „nesiguranța procedurii” și a efectelor, îi asocia și pe Theodorescu-Sion, la debutul său, aspirațiilor noului curent.

Conchizînd, Cornel arăta cît de absurd a fost răstălmăcită de opinia publică, de ceea ce se putea năni la noi atunci critica de artă, această atît de „semnificativă îndreptare a artei”, cum „lipsa de înțelegere și teama de noutate” putuseră să îndepărteze de la cercetarea serioasă pe care ea o reclama”. Atitudinii negative a celor ce afirmaseră că „asemenea produse exotice nu-și au rostul la noi”, le opunea experiența istorică a legitimării curentelor similare din Franța ce fuseseră întîmpinate tot ca eterogene la apariția lor. Și menționarea acestora denotă o bună orientare din partea criticului în ceea ce privește actualitatea de atunci a tendințelor moderniste, orientarea aproape absentă din cultura noastră artistică a acelei vremi, a cărei ignorantă și întîrziată informație o denunța, cu o replică bine pusă la punct, și Bogdan-Pitești, cu un an înainte ³⁶. Astfel, Cornel vorbea de „exotismul lui Puvis de Chavannes și idealismul mitologic al lui Gustave Moreau”, de Seurat, care „murea disprețuit”, de Cézanne, unanim combătut pentru „simplitatea naivă a artei lui primitive”, de Gauguin, cu „splendoarea barbară” a exotismului său. Cornel pledase deci pentru o inițiere a publicului amator în înțelegerea noilor orizonturi ale picturii, a sensurilor descifrabile în investigațiile ei noi, ce nu făceau decît să țină pasul cu cele ale momentului european. Următoarele sale lungi articole din aceeași campanie — *La Răspîntie — Tot despre îndrumările noi în artă* — și *Curentul nou artistic de la noi și critica de artă* ³⁷ — combăteau obstinată atitudine retro-

³⁶ Al. Bogdan-Pitești, *Note de artă*, în „Anuarul Prescii române și al lumii politice”, 1909, p. 298—307.

³⁷ Publicate respectiv în „Viața socială”, iunie-iulie 1910, p. 366—373 și „Noua Revistă Română”, 12 decembrie 1910.

gradă a reacțiilor survenite în sinul „Tinerimii artistice” (interesantă aici, semnalarea disocierii lui Petrascu de pozițiile conservatoare, stagnante; schimbarea lui de drum, ce surprinsese, asemenea celei a lui Brâncuși : „Nu-și credeau ochilor, văzându-l îndrăznind [...] Dăuna și supăra prefacerea unor artiști, ca Brâncuși și Petrascu”; sau situația specială a lui Luchian, care impusese la fel prin îndrăznelile sale moderne : „... Un artist înaintat [...] Luchian [...], dar dinsul câștigase, prin calitățile lui extraordinare, o situație așa de specială, atât de personală lui, numai lui, încît arta viguroasă și plină de simțire, pe care o expunea, nu supăra cu noutatea ei estetică pe ceilalți [...] Luchian avea o cetățenie excepțională”); denunța apoi fie indiferența, fie neinformarea totală sau dezorientarea criticii de artă, care nu-și înțelesese adevărata ei misiune ce nu putea fi decît aceea de conștiință reflexivă a ceea ce e nou și vital, plin de făgăduințe pentru viitor, în arta unei anumite vremi. Toate acestea îndreptățesc a recunoaște în Theodor Cornel — cu toate slăbiciunile sale în expresie — prima conștiință critică modernă în evoluția artei noastre din acest secol, ce-și afla momentul său crucial în 1910.

Acțiunea critică a lui Cornel, de purtător de cuvînt al direcțiilor noi viziuni moderne ce se afirmase în arta noastră la începutul secolului și se definise, în liniile ei de forță categorice, la momentul 1910, această acțiune critică a fost preluată în cei patru ani următori de prietenul său, poetul Tudor Arghezi. Critica lui Arghezi, în 1911 — 1914, a militat în slujba acelorași idealuri moderne pe care le proclamase și cea a lui Cornel, și artiștii pe care ea i-a susținut au fost aproape aceiași. Cum era firesc, mai puțin intelectualistă, dar mai pasionată, în unele cazuri mai sigur călăuzită de sensibilitate, și mult mai limpede în expresia ei inspirată, dar și cîteodată (rareori, poate numai într-un caz, cel al picturii lui Petrascu) obnubilată de datele coercibile ale unei personale poetici, critica lui Arghezi a constituit, alături de cea a lui Cornel, inseparabila conștiință critică, fără care nu se poate vorbi de un climat cultural care să asigure unitatea istorică necesară definirii semnificației unei epoci.

Pentru prima oară în cultura noastră modernă se realiza, în anii de desfășurare a criticii lui Arghezi, o fraternitate între scriitori și artiști, comparabilă cu cea din vremea romantismului francez (termenul chiar de „fraternitate” fiind adoptat în acea împrejurare). Nu începe îndoială că atât literatura cît și arta au avut de folosit din această apropiere de idealuri, din schimbul permanent de opinii, din omogenizarea mediului cultural. Dar credem că mai ales arta, datorită faptului că totdeauna cuvîntul inspirat și loial a slujit realizării dimensiunii culturale fără de care ea nu poate intra în istorie.

În jurul anului 1910, cîțiva literați se apropiaseră cu interes și simpatie de străduințele și idealurile tinerei generații de artiști. Unii dintre ei erau strînși laolaltă și ajunseseră să se cunoască bine prin participarea la cercul literar și artistic adunat în jurul rafinatului amator și colecționar de artă Al. Bogdan-Pitești. O condiție pe care, într-un interviu din 1912, o cerea Luchian să fie îndeplinită de criticii care nu sînt și pictori, și anume, de a trăi „alături de artiști, în atelierelor lor, să-i vadă la lucru, să-i observe și să-și facă oarecum din asta un fel de școală”³⁸, părea să fie implinită acum de unii literați, ca răposatul Theodor Cornel, ca Tudor Arghezi, Adrian Maniu, N. D. Cocea, Ion Minulescu. Prezența lor în cronicile de artă a constituit un mare sprijin în afirmarea generației tinere și în formarea amatorilor de artă. Dar însuși faptul că generau o ambianță activă de idei, că trăiau în osmoza intelectuală a cafenelei literare de atunci (*Terasa Oteteleșanu* a lui Ressu e un document semnificativ în acest sens), înviorată de spirite asemenea celor ale unor Arghezi, Cocea sau Minulescu, însemna foarte mult pentru amplitudinea orizontului cultural de atunci și fertilitatea unui mediu intelectual.

Dintre scriitorii ce s-au dedicat cu mai multă asiduitate cronicii de artă, N. D. Cocea s-a menținut într-o polemică jurnalistică eficientă, iar Adrian Maniu a avut deseori intuiții inspirate, oferind cîteodată chiar interesante sugestii de interpretare a cutărei opere. Poezia sa, cum a observat pe bună dreptate G. Călinescu, datora foarte mult frecventării atelierelor (deși imaginile de inspirație „secesionistă” din această poezie nu le precedau pe cele din pictură — așa cum socotea criticul — ele putînd fi întîlnite în expozițiile noastre cu mult înaintea apariției poemelor respective ale lui Adrian Maniu), desigur chiar mai mult decît avea să datoreze arta acelor ani cronicilor — de multe ori superficiale și prea „literare”, cîteodată confuze — pe care le publica în *Noua Revistă Română*

³⁸ I. C. Aslan, *Ce spune pictorul Luchian*, în „Rampa”, 16 februarie, 1912.

sau în *Rampa*. Însă nu e mai puțin adevărat că impregnarea cu imagini picturale a poeziei sale și caracterul ei vizual modernist au fost în măsură să contribuie la realizarea acelui climat cultural omogen apt să suscite și să întrețină interesul pentru tendințele noi ale picturii.

Cu totul altul este însă cazul lui Tudor Arghezi: s-ar putea afirma că acțiunea lui critică în domeniul artei din primii ani de după 1910, în special cea întreprinsă în cronicile publicate în *Facla* și *Seara*, între 1911 și 1914 (singurele de luat în considerare deoarece sînt textele cele mai valoroase din scrisul său despre artă, care, după război, avea să devină evanescent în judecăți, mai curînd o înflorire critică pe marginea fenomenelor artistice, cîteodată chiar cu mici rătăcirii de gust) — această acțiune critică ar fi comparabilă — *si licet exemplis in parvo grandibus uti* — cu cea a unui Baudelaire în arta franceză, mai ales dacă aceasta ar fi operat cu autoritatea sa literară — timpul îngăduind — și dincolo de Delacroix, Corot și Daumier, pînă la Courbet și Manet.

Despre critica de artă a lui Arghezi ne-am ocupat pe larg altădată³⁹. Ceea ce e important să subliniem acum este că ea a constituit desăvîrșirea procesului critic de distincție a valorilor provocat de expoziția Tinerimii Artistice din 1910, și că în acest sens, prin limpezimea judecăților sale critice, prin autoritatea incontestabilă a expresiei literare, a contribuit la clarificarea evoluției artei noastre din acest secol, a cărei direcție, cu reperele ei de valori, și-a dobîndit conștiința critică necesară odată cu ceea ce putem considera a rămîne în istoria artei moderne românești ca momentul 1910.

LE MOMENT 1910 DANS L'HISTOIRE DE L'ART ROUMAIN MODERNE

(R É S U M É)

L'année 1910 est pour l'art roumain un moment de « prise de conscience », l'un de ces moments cruciaux lorsque les symptômes des transformations, jusqu'alors diffus, prouvent soudain leur cohérence organique; c'est un moment qui correspond, par exemple, à celui de l'art anglais moderne, situé toujours en 1910, ou à celui de l'art américain — 1913 — marqué par la célèbre exposition Armory Show.

En Roumanie, il s'agit de l'exposition de la société *Tinerimea artistică* (La jeunesse artistique) de 1910, lorsqu'il se produit une scission au sein du groupe, les tendances novatrices des jeunes provoquant l'intolérance des esprits non conformistes. Le porte-parole du groupe des jeunes est Theodor Cornel, écrivain symboliste mineur, mais possesseur d'une conscience claire des valeurs, qui a contribué décisivement à imposer l'esprit moderne dans l'art roumain. Theodor Cornel peut être considéré comme le premier critique d'art qui, chez nous, formule un programme théorique cohérent des tendances artistiques contemporaines, en sélectionnant les valeurs et en les définissant en fonction du sens moderne de leur vision.

Le choc décisif qui a cristallisé la pensée critique de Theodor Cornel et a changé fondamentalement l'attitude de quelques artistes fut la présence dans l'exposition de la *Jeunesse artistique* d'une sculpture de Constantin Brâncuși *La sagesse de la terre*. A côté de lui, Cecilia Cuțescu-Storck qui, sur les traces de Gauguin, cultive un exotisme de la forme et de la couleur, Petrașcu, Ressu, Iser, Theodorescu-Sion, Mütznier sont les artistes qui provoquent la désapprobation du public.

L'action critique de Theodor Cornel, de porte-parole des directions de la nouvelle vision moderne qui s'est affirmée dans notre art du début de ce siècle et s'est définie dans ses lignes de force catégoriques au moment 1910 a été reprise pendant les quatre années suivantes par son ami, le poète Tudor Arghezi dont nous nous sommes déjà occupés. Ensemble, les deux ont constitué l'inséparable conscience critique, sans laquelle on ne saurait parler d'un climat culturel capable d'assurer l'unité historique nécessaire à la définition de la signification d'une époque.

³⁹ Theodor Enescu, *Tudor Arghezi critic de artă*, in SCIA, t. 11 (1964), nr. 2, p. 5—21.

„CUMINȚENIA PĂMÎNTULUI” ȘI „SĂRUTUL” DE CONSTANTIN BRÂNCUȘI, O ABORDARE ICONOLOGICĂ

de CRISTIAN VELESCU

Dedic acest studiu lui Barbu Brezianu

Aplicarea metodei iconologice în studiul unei creații moderne poate să pară un demers de nu chiar temerar, oricum, mai puțin obișnuit. Dacă în prezentele considerații pășim totuși pe această cale, o facem pentru că — potrivit opiniei noastre — opera brâncușiană manifestă o anume „vocație” în sensul abordării sale prin mijloacele iconologiei. Faptul își poate afla o explicație prin aceea că Brâncuși, mai mult decât oricare dintre contemporanii săi, operează o mutare a „sensului” imaginii din sfera reprezentării în aceea a comunicării prin simbol. Or interpretarea simbolurilor presupune întotdeauna niște „chei” pe care, cu precădere, iconologia le pune la dispoziția cercetătorului. La o privire superficială s-ar părea că amintita mutare a sensului imaginii ar presupune din partea sculptorului o neglijare a sferei formei în favoarea celei a conținutului, dar, de fapt, lucrurile nu stau deloc așa. La Brâncuși forma este „instrumentalizată” întru transmiterea semnificațiilor simbolice, or tocmai aceasta — după opinia noastră — îl deosebește atât de contemporanii săi, cât și de generația artistică precedentă. Parafrazînd o formulă celebră a lui Maurice Denis, putem afirma despre sculpturile lui Brâncuși că — în ciuda abstracției de care sint atinse — înainte de a fi o întrepătrundere de conture, volume, umbre și lumini, ele rămîn un *Pește*, o *Țestoasă*, o *Focă*, o *Pasăre*, un *Portret*, forme recognoscibile, firește, însă nu în accepția tradițională a reprezentării, ci în aceea arhetipală, în sensul că avem de-a face cu ideea platonice de Pește, Țestoasă, Focă, Pasăre ori Portret.

Prezentele considerații își propun o interpretare corelată a *Cumințeniei pămîntului* și a *Sărutului*. Se poate pune întrebarea : de ce să aplici metoda iconologică unei perechi ori eventual unui grup de lucrări și nu fiecărei opere în parte? Vom răspunde că și interpretarea individuală este îndreptățită, cea corelată avînd însă avantajul de a se constitui într-un instrument de control. Convergența semnificațiilor se constituie într-o dovadă a justetei interpretării. Cu alte cuvinte, se poate afirma că între semnificațiile celor două opere ale lui Constantin Brâncuși se instituie un raport de complementaritate. Dealtfel complementaritatea poate fi constatată și la nivelul formal al celor două sculpturi : *Cumințenia pămîntului* își află pandantul în „jumătatea feminină” a *Sărutului* aflat la Paris, pe mormîntul Taniei Rașevskaia.

Spre deosebire de metodele la care a apelat exegeza de pînă acum, iconologia prezintă avantajul de a nu lăsa în afara ecuației hermeneutice nici unul dintre elementele pe care operele le înfățișează interpretului : construcția formală și titlul. Este știut că Brâncuși își alegea titlurile „cu o înțeleaptă grijă”¹, după cum se exprimă Ionel Jianu în monografia închinată sculptorului.

¹ Ionel Jianu, *Constantin Brâncuși viața și opera*, Edit. științifică și enciclopedică, București, 1983, p. 108. Într-alt loc al monografiei și-n aceeași ordine de idei, aflăm că : „Brâncuși își alegea cu o deosebită grijă titlurile sculpturilor sale

care toate, au un anume tîlc, astfel încît nu le putem schimba după voia sau amintirile, mai mult sau mai puțin indolente, ale unor mărturii apărute după o tăcere de peste un sfert de veac” (Ionel Jianu, *op. cit.*, p. 138).

Ține de esența iconologiei ca operele supuse actului hermeneutic să fie raportate la un text ori la o situație culturală bine determinată. Acestea, coroborate cu informația furnizată de „purt vizualitate”, pot conduce la recuperarea integrală a înțelesurilor originare. Artistul apare așadaa ca un interpret al unui text ori al unei situații cultural-istorice date. Cu bună îndreptățire observăm Erwin Panofsky cum „[...] un om care, de exemplu, n-a auzit niciodată despre conținutul evanghe-

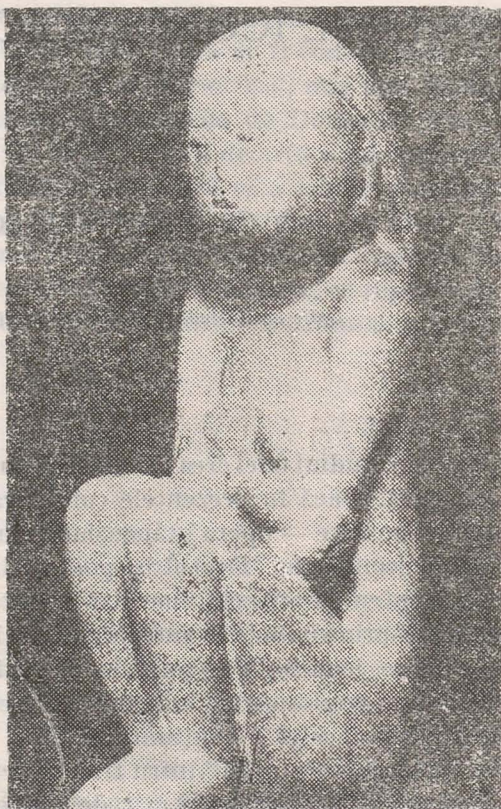


Fig. 1. C. Brâncuși, *Cuminenia pământului* (Muzeul de Artă București).

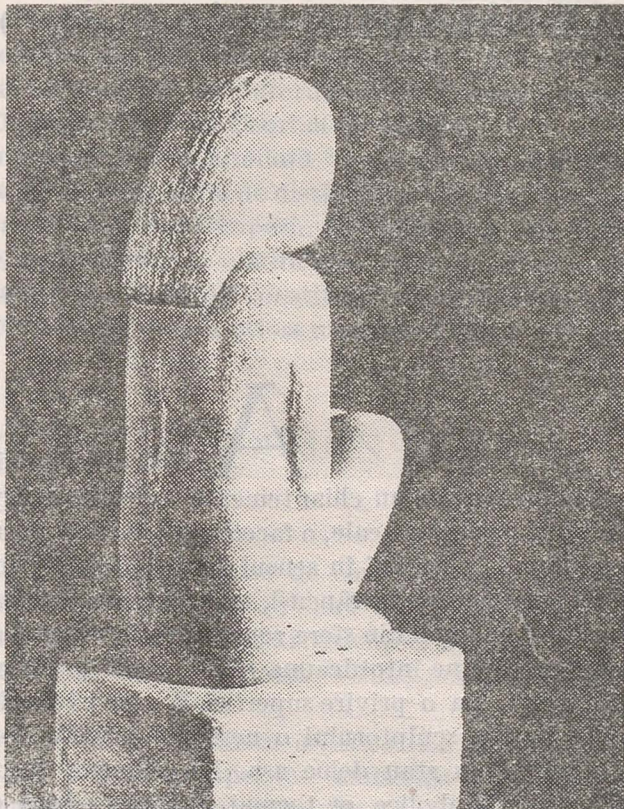


Fig. 2. C. Brâncuși, *Cuminenia pământului* (văzută din spate).

liilor, ar interpreta probabil *Cina cea de taină* a lui Leonardo ca reprezentarea unui festin agitat ai cărei comese — judecând după punga cu bani — s-au învrăjbit din cauza unor pricini bănești”².

Dacă extindem scenariul panofskyan asupra *Cumineniei pământului*, se va observa că răcăirile interpretative sînt greu, dacă nu chiar imposibil, de evitat. Interpretările de pînă acum s-au bizuit în marea lor majoritate pe constatarea facturii „rudimentare” și pe cuvîntul „pămînt” inclus sintagmei titlului. Parafrazîndu-l pe Erwin Panofsky, putem afirma despre *Cuminenia pământului* că înfățișează o femeie goală căreia îi este frig. Sau, „îmbunătățind” această observație de primă instanță și coroborînd-o cu interpretări mai vechi, că este cuprinsă de „frigul eternității”³. Întemeindu-și judecățile pe același examen vizual, alți exegeți sînt de părere că ar fi vorba „[...] nu de o *Cuminenie*, ci de o „urîtenie” a pămîntului, de o făptură respingătoare, diagnosticată „idioată mongoloidă”⁴.

Bizuindu-ne interpretarea pe un fragment dintr-un dialog platonice, socotim că am reușit să ocolim asemenea „dificultăți”, adevărate „capcane” hermeneutice.

În finalul considerațiilor preliminare se cuvine totuși a ne întreba: oare este Brâncuși, într-adevăr, un interpret plastic al lui Platon? În cazul în care vom putea răspunde afirmativ la această întrebare prin argumente și documente, înseamnă că opera sculptorului român — raportată la arta vremii — se situează pe o poziție oarecum excentrică. Întrucît în marea lor majoritate ar-

² Erwin Panofsky, citat de Udo Kultermann în *Istoria istoriei artei*, Edit. Meridiane, București, 1977, vol. II, p. 223–224.

³ Alexandru Vlahuță, citat de Dan Grigorescu în *Cumin-*

jenia pământului, Edit. Meridiane, București, 1988, p. 140.

⁴ Dr. Al. Olaru, citat de Barbu Brezianu în *Opera lui Constantin Brâncuși în România*, Edit. Academiei, București, 1974, p. 125.

tiștii secolului al XX-lea se desprind de convenția „ilustrării”, arta modernă marchează o ruptură, o falie în corpul pînă nu demult compact al plasticii europene. Acesta este dealtfel motivul pentru care metoda iconologică se vedește a fi inoperantă atunci cînd este aplicată unei opere de artă modernă.



Fig. 3. C. Brâncuși, *Sărutul* (Cimitirul Montparnasse, Paris).

O situație de excepție prezintă — după opinia noastră — tocmai creația lui Constantin Brâncuși, prin aceea că întreține relații semantice cu un „text primar”, opera finită constituindu-se într-o meditație asupra acestui text (în cazul nostru, după cum se va vedea, asupra unui fragment din *Banchetul* lui Platon). Această situație particulară redimensionează însăși semnificația creației brâncușiene întrucît o așează într-o secțiune a istoriei artei în care nu am bănuir că își poate afla locul. Personalitatea lui Constantin Brâncuși încetează astfel să mai fie atașată doar mișcării plastice întemeiate pe iconoclastie, altfel spus pe abstracție, sculptorul român împărtășindu-se în felul său specific din procedeele figurative de expresie. Prin aceasta el devine exponentul unei anume clasicități, poate ultimul ei exponent semnificativ. Cum demersul nostru își află punctul de sprijin într-un text platonice, operele brâncușiene aflate în discuție constituindu-se așadar într-un substitut plastic al textului, este important a dovedi că sculptorul a putut avea acces la text, totodată rămîind de demonstrat că efortul său creator era orientat în sensul deschiderii filozofiei pe care respectivul text o presupune.

Înainte de a aduce dovezi în acest sens este însă bine a atrage atenția asupra faptului că sculpturile lui Constantin Brâncuși pot fi abordate atît la nivel individual, cît și în grup, la nivelul ansamblurilor semnificative. Artistul nu urmărea doar coerența semantică a sculpturilor izolate, ci tindea către o coerență de un grad mai înalt și care, în final, trebuia să cuprindă întreaga sa creație. Cu alte

cuvinte, Brâncuși ținea ca diferitele opere să-și completeze neconținut semnificația. Această tendință către un mesaj holistic și-a aflat parțial împlinirea în trei moduri distincte :

1. Grupul mobil
2. Ansamblul sculptural
- 3 Atelierul înțeles ca operă totală.

Pontus Hulten atrage atenția asupra celor trei moduri de a exista în multiplicitate a operei sculptorului român :

„Brâncuși a adus idei complet noi pe tărîmul sculpturii în trei domenii diferite. A introdus „grupurile mobile”, noțiunea de ansamblu constituit din mai multe sculpturi ce trebuie percepute împreună, instalația. Grupul de la Tîrgu Jiu și atelierul din Paris sînt singurele opere de acest gen pe care le-a realizat și care au supraviețuit”⁵.

Privitor la noțiunea de „grup mobil” același exeget aduce precizări cu valoare de document :

„[...] știm că Brâncuși a elaborat dintr-o dată și pentru propria-i folosință un concept pe care-l numea „grup mobil” și care desemna două sau mai multe sculpturi cu „soclurile” lor, reunite într-o strînsă relație spațială. În 1917 Brâncuși trimite colecționarul John Quinn o fotografie cu un ansamblu de trei piese : *Mica franțuzoaică*, *Cupa II* și *Coloana* (separate în cele din urmă). Pe verso el a notat noul titlu, *Copil în lume, grup mobil*, indicînd în mod limpede că unite astfel toate trei piesele constituiau o nouă operă”⁶.

Acest mod elastic de a percepe opera nu a găsit în epocă adepți și aderență, motiv pentru care nici John Quinn nu a achiziționat ansamblul de sculpturi propus de Brâncuși, ansamblu ce a fost în cele din urmă dezmembrat. Acum însă nimic nu ne împiedică să acceptăm concepția lui Brâncuși privitoare la opera multiplă. După opinia noastră, concepția poate fi extinsă și asupra *Sărutului* și a *Cumînțeniei pămîntului*, extinderea avînd, firește, valoare de postulat. Verificarea „experimentală” a postulatului constituie o parte importantă a demersului nostru. „Funcționalitatea” sa odată dovedită, va reieși sperăm în mod limpede că primul grup mobil brâncușian nu datează din 1917, acesta putînd fi datat cu șapte ani mai devreme, adică 1910, anul conceperii variantei pariziene a *Sărutului*.

Privită din această perspectivă, istoria demersului creator brâncușian este dintr-o dată redimensionată, intervalul 1907 — 1910 — interval ce corespunde „turnantei” asupra căreia exegeza a zăbovit în repetate rînduri — dobîndind o semnificație în plus. Acum nu numai că se pun bazele înnoirii morfologiei artei statuare, dar — prin introducerea ideii de multiplicitate a operei, prin ceea ce în 1917 Brâncuși avea să numească „grup mobil” — sculptura iese din făgașele sale istorice, depășindu-și limitele și deschizîndu-se unui nou mod de a exista.

Împrejurarea că Brâncuși considera sau nu *Cumînțenia pămîntului* și *Sărutul* drept „grup mobil” în accepția pe care a dat-o în 1917 sintagmei este de mică importanță în dinamica argumentației noastre atîta timp cît corelarea semnificațiilor celor două opere poate fi înfăptuită. Relevantă ni se pare împrejurarea că ideea complementarității operelor apare exact în momentul în care sculptorul operează pentru traiectul creator personal, liber de orice influențe exterioare. Este posibil ca intervalul 1907 — 1910 să coincidă cu perioada de constituire în conștiința sculptorului — la început în mod difuz — a conceptului de „grup mobil”. Din această perspectivă judecînd lucrurile, este posibil ca ansamblul de trei lucrări propus de către sculptor colecționarului John Quinn să nu fie decît dovada tirzie a unor preocupări mai vechi legate de ceea ce s-ar putea numi „opera multiplă”.

Noua concepție pe care Brâncuși o inaugurează în raport cu statutul ontic al sculpturii — ne referim la existența acesteia în multiplicitate — implică o regîndire a procesului interpretativ, semnificația operelor trebuînd căutată de acum încolo pe cel puțin două nivele : unul tradițional, imanent operei, și un altul care ar putea fi numit „transcendent”, în sensul că transcende limitele materiale ale sculpturilor luate în sine, prin aceasta tinzînd să fuzioneze cu mesajul sculpturilor complementare. Dintr-o asemenea dublă perspectivă propunem să fie interpretate *Cumînțenia pămîntului* și *Sărutul*. Fuzionarea semnificațiilor celor două opere menționate devine posibilă prin raportarea lor la un al treilea termen al ecuației interpretative, anume la fragmentul din *Banchetul* lui Platon.

⁵ Pontus Hulten, Natalia Dumitrescu, Alexandru Istrati, *Brâncuși*, Flammarion, p. 44.

⁶ *Ibidem*, p. 18.

Rămâne de demonstrat că Brâncuși cunoștea scrierile lui Platon, că era familiarizat cu gândirea filozofului grec. La urma urmei chiar o anume parte a iconografiei brâncușiene atestă o asemenea cunoaștere și familiarizare. Ne referim la sculpturile intitulate *Platon*, *Socrate* și la *Cupele lui Socrate*. Mărturii directe care să ateste interesul sculptorului pentru scrierile lui Platon și pentru platonism sînt îndeajuns de rare, decelarea lor presupunînd, ea însăși, o hermeneutică specializată. Sintem totuși de părere că nu densitatea mărturiilor este relevantă, ci pur și simplu existența lor. A ști că Brâncuși a parcurs texte platonice este, credem, suficient pentru a putea postula că a citit un anume text, de vreme ce semnificația operelor brâncușiene analizate se constituie în oglindă a semnificației acelui text. Firește, cercetătorul este nevoit să-și asume un anume coeficient de incertitudine. Dealtfel o certitudine absolută ar zădărnici orice hermeneutică.

Mărturiile privitoare la raportul Platon — Brâncuși pot fi organizate în trei mari categorii :

1. Mărturii directe ce atestă că Brâncuși a parcurs texte platonice;
2. Aforisme și afirmații ale sculptorului care presupun o *forma mentis* în armonie cu gândirea platonică, eventual o influență directă a acesteia;
3. Observații ale exegezei care, interpretînd opere brâncușiene, atrag atenția asupra unei posibile influențe platonice.

În cele ce urmează — evitînd un inventar exhaustiv — ne vom mulțumi prin a da pentru fiecare din cele trei categorii menționate unul sau două exemple semnificative :

Parcursînd monografia semnată de Pontus Hulten, Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati, citim la un moment dat :

„Prinzînd de veste despre dorința noastră de a vedea toate capodoperele lumii occidentale, el (Brâncuși — *n.n.*) spuse : „Ajunge să vă duceți la Luvru. Priviți-i așadar pe egipteni, pe vechii greci, nu pe aceia ale căror corpuri sînt contorsionate sau pe aceia care atestă o perfecțiune prea rafinată, căci aceste opere tind către decadență”. În aceeași ordine de idei insista ca noi să-i citim pe Platon, Eschil, Aristofan (Păsările !) și aforismele lui Hipocrate. Ne împrumuta operele preferate și adesea ni le dăruia”⁷.

Analizînd această mărturie, ajungem la concluzia că o prea nuanțată tălmăcire nu este necesară, întrucît sensul celor comunicate este univoc : Brâncuși nu numai că-și îndemna prietenii să-l citească pe Platon — ceea ce n-ar fi făcut în cazul în care el însuși nu l-ar fi citit — , dar le împrumuta sau le dăruia scrierile preferate, deci și ale lui Platon, de vreme ce numele filozofului figurează în fruntea listei de autori. În aceeași ordine de idei, gradul de probabilitate conform căruia Brâncuși a citit *Banchetul* este foarte ridicat, dacă se ține seama de faptul că numitul dialog figurează de obicei în antologiile de texte platonice. Dacă punem în legătură această supoziție cu iconografia celor două opere brâncușiene supuse analizei, certitudinea că Brâncuși a citit *Banchetul* tinde să ia locul simplei presupunerii. Dealtfel sculptorul mărturisește că ciopliind *Sărutul* a dorit să surprindă un adevăr esențial, nu „ogîndirea formelor exterioare a doi oameni”, așadar nu umbre părelnice, nu adevărul „despre o singură pereche, ci despre toate perechile de oameni care s-au iubit și s-au perindat pe pămînt înainte de a-l fi părăsit”⁸. Altfel spus, Brâncuși a dorit să surprindă însăși esența iubirii, în sensul ideii platonice, or nu trebuie uitat că subtitlul dialogului *Banchetul* este *Despre dragoste*, iar la expoziția jubiliară din 1928 *Sărutul* a figurat cu titlul *Iubire*⁹.

Un al doilea fragment din monografia citată se constituie într-o altă mărturie — o dată în plus semnificativă — întrucît nu numai că atestă interesul lui Brâncuși pentru filozofia platonică, dar permite corelarea cronologică a acestui interes cu intervalul temporal în care operele supuse analizei au fost create. Astfel, parcursînd monografia, aflăm că : „Din momentul sosirii sale la Paris, Brâncuși se-nconjoară de lucrări privitoare la filozofia greacă. Ceva mai tîrziu se îndreaptă către filozofia orientală. [...] Pătruns de sentimentul nemuririi sufletului, el iubea ideile lui Socrate transcrise de Platon și credea, odată cu acesta, că înainte de-a se uni cu trupul, sufletul contemplă lumea ideilor, iar această lume, atemporală, era tocmai aceea pe care încerca s-o intruzeze în operele sale”¹⁰.

⁷ *Ibidem*, p. 250.

⁸ Constantin Brâncuși, citat de Barbu Brezianu în *op. cit.*, p. 118.

⁹ Ionel Jianu, *op. cit.*, p. 108.

¹⁰ Pontus Hulten, Natalia Dumitrescu, Alexandru Istrati, *op. cit.*, p. 103.

Trecînd la a doua categorie de mărturii, transcriem cuvintele lui Brîncuși consemnate în aceeași monografie, cuvinte ce par a se constitui într-o glosă la mitul platonice al peșterii : „Odată ce-ai pătruns în viața reală nu mai ai nevoie de nimic [...]. Dar nouă nu ne este dat să vedem viața reală decît prin reflex”¹¹.

De altfel implicații ale gîndirii platonice în creația brîncușiană au fost sesizate — este drept, în treacăt — de exegeză. Cu această observație trecem la cea de-a treia categorie a mărturiilor : „[...] aceste unicate sînt demne de a fi prototipuri, în înțelesul filozofic : modele ideale spre care ți-ai putea închipui că tind, imperfect și continuu, obiectele toate”¹².

Odată marcat interesul pe care Brîncuși l-a putut manifesta pentru scrierile lui Platon, totodată amintind de preferința sculptorului pentru opera înțeleasă ca multiplicitate, ne aflăm în posesia a două informații ce se constituie în temelie a demersului nostru iconologic.

Spre deosebire de metodele devenite tradiționale în studiile brîncușiene, cea pe care o propunem are avantajul de a nu lăsa în afara ecuației hermeneutice nici unul dintre termenii obligatoriu implicați. Ne referim la construcția formală și la titlu. Titlurile, după cum s-a văzut, erau alese de Brîncuși după o înțeleaptă chibzuință. Cunoscînd acest amănunt, în nici un chip nu putem admite că titlurile operelor care ne interesează au fost puse la îndeplinire.

Trecînd în revistă interpretările mai vechi ale *Cumînțeniei pămîntului* am putut constata cum de cele mai multe ori unul dintre termenii analizei este neglijat, tocmai pentru ca aproximarea sensului să fie posibilă. De pildă atunci cînd se încearcă recuperarea semnificației pornind de la legenda *Caloianului*, cercetătorii se biziue — după cum afirmă Dan Grigorescu — doar pe „prezența în rădăcina numelui (Caloianului — *n.n.*) a unui cuvînt care o leagă de pămînt”¹³. Dimpotrivă, într-un excelent studiu, Constantin Noica își întemeiază raționamentele pe o anume disimetrie ce-o sesizează contemplînd *Cumînțenia pămîntului*. Ca atare filozoful își construiește teoria pornind de la formă¹⁴.

Deschidem propria noastră analiză insistînd asupra complementarității celor două opere ce fac obiectul prezentelor considerații. Trebuie să remarcăm că la această complementaritate nu s-a ajuns *ex abrupto*, ci oarecum lent, procesul de difuzie al sugestiilor formale și acela al semnificațiilor manifestîndu-se între limitele unui interval temporal mai larg. Între *Cumînțenia pămîntului* și varianta din 1910 a *Sărutului* mediază varianta din 1907 a *Sărutului*. Oprindu-ne asupra acestei variante, postulăm că este foarte probabil ca ea să-și fi aflat temeiurile formale într-un exemplu exterior creației sculptorului român, spre deosebire de *Cumînțenia pămîntului* ale cărei „surse” sculptorul le va fi aflat în propria-i creație, în *Figură arhaică* și — după cum vom încerca să demonstrăm — în *Rugăciune*. Această din urmă afirmație nu exclude posibilitatea ca nudul feminin cioplit de Brîncuși să fi fost influențat din punctul de vedere al compoziției de unele figuri ghemuite ale lui Gauguin ori ale lui Matisse din *Muzica*, opere pe care sculptorul poate că le-a văzut în primii ani ai șederii sale la Paris.

Pentru ilustrarea motivului sărutului exista precedentul rodinian, și nu este deloc exclus ca soluția „dublului nud” să fi pătruns în ciuda marilor deosebiri pe această cale. Pînă și procedeul prezentării fragmentare poate fi tot de extracție rodiniană. Așadar faptul că în *Sărutul* din 1907 figurile sînt văzute bust nu mai apare ca o simplă întîmplare. Procedeul prezentării fragmentare este implicat și altor opere ale lui Constantin Brîncuși, opere care sub aspectul facturii sînt direct legate de influența lui Rodin, de pildă *Portretul pictorului Dărăscu*. Aflăm din mărturiile lui Brîncuși că sculptorul Antonin Mercié comparase — în mod critic — fragmentarismul din portretul brîncușian amintit cu *l'Homme qui marche*, ambele sculpturi fiind expuse la *Société nationale des beaux arts*¹⁵.

Chiar dacă *Sărutul* din 1907 și-a aflat „primul impuls” în opera lui Rodin, portanța simbolică pe care sculptorul român i-a conferit-o este una dintre cele mai intense. Amintindu-ne că Brîncuși nu a dorit să înfățișeze o pereche anume, ci chiar ideea generică a iubirii, postulăm că deja în acel moment el urmărea includerea ideii platonice în operă. Ținînd seamă de această posibilitate, „turnanta” anului 1907 își poate afla o motivație tocmai în această opțiune pentru platonism a sculp.

¹¹ *Ibidem*, p. 121.

¹² Dan Hăuică, *Brîncuși în critică și cultură*, Edit. pentru literatură, 1967, p. 186.

¹³ Dan Grigorescu, *op. cit.*, p. 141.

¹⁴ Constantin Noica, *Trei introduceri la devenirea întru ființă*, București, Edit. Univers, 1984, p. 142—149.

¹⁵ Pontus Hulten, Natalia Dumitrescu, Alexandru Istrati, *op. cit.*, p. 66.

torului, opțiune care va fi presupus reformularea întregului registru expresiv al acelei perioade de creație.

Dacă acceptăm postulatul potrivit căruia sculptorul a optat pentru includerea Ideii platonice în operă, faptul că el părăsește brusc soluțiile rodiniene pe care tocmai și le apropiase (*Portretul pictorului Dărăscu, Copilul, Cap de copil, Supliciul, Somnul*) nu mai apare ca o întâmplare, ca o înnoire stilistică inexplicabilă, ci dobândește o semnificație profundă. Brâncuși va fi abandonat soluțiile rodiniene tocmai pentru că le va fi considerat prea carnale, neconforme noilor sale concepții ce presupuneau o autentică asceză a văzului. Raportul dintre soluțiile rodiniene și acelea aparținând lui Brâncuși în momentul „turnantei” trebuie că a fost resimțit de către sculptor ca fiind echivalent cu acela dintre percepția prin reflex a „vieții reale” și „viața reală” însăși.

Se cuvine, poate, ca afirmațiile de mai sus să fie privite cu un mai pronunțat simț al nuanțelor, lucru pe care vom încerca să-l facem în cele ce urmează. Așadar fenomenul tranziției stilistice chiar dacă poate fi caracterizat ca înfăptuindu-se brusc — pentru că se consumă între limitele anului 1907 —, analizat mai îndeaproape se vedește a fi fluid, întrucît pe parcursul intervalului tranziției putem constata coexistența a două categorii de opere ce marchează cele două orientări stilistice distincte: cea rodiniană, care va fi părăsită, și cea novatoare.

Despărțindu-se de viziunea lui Rodin, era normal ca Brâncuși să se orienteze către altceva, să-și manifeste — într-un fel — o opțiune, un atașament cultural. Cuvîntul „turnantă” presupune în fond selecția. Așa că rămîne deschisă întrebarea: părăsind viziunea rodiniană, pentru ce direcție stilistică a optat Brâncuși? Răspunsurile ce s-au dat acestei întrebări sînt arhicunoscute, ele putînd fi sintetizate în două cuvinte: „arhaism”, „primitivism al viziunii”. Întrucît soluțiile sînt — în pofida laconismului lor — difuze, interogațiile pot continua, ne putem întreba dacă este vorba de primitivismul artei noastre populare — la care exegeza s-a referit în repetate rînduri — ori despre un alt primitivism și o altă arhaicitate. Pentru a nu intra în aporiile presupunerilor, este bine să ne amintim de caracterul hiperselectiv al sfatului pe care Brâncuși îl dă Nataliei Dumitrescu și lui Alexandru Istrati în momentul în care aceștia îi mărturisesc dorința de a vedea toate capodoperele artei occidentale. Sculptorul îi îndeamnă să privească atent operele egiptene și grecești, în privința grecilor sfătuindu-i să omită pe aceia ale căror corpuri sînt contorsionate sau care manifestă un rafinament excesiv și o pronunțată virtuozitate a execuției. Nu este dificil să ne dăm seama că Brâncuși avea în vedere operele grecești ale secolelor VII — VI î.e.n. Socotim că spre un asemenea „arhaism” și-a îndreptat el privirile atunci cînd, renunțînd la soluțiile rodiniene, a fost nevoit să-și exprime o altă opțiune, mai conformă exigențelor ideatice din acel moment decisiv al creației. Aceasta nu înseamnă că Brâncuși a copiat întocmai morfologia statuarei grecești. Sintem de părere că „orientarea” stilistică s-a înfăptuit mai degrabă prin excluderea tuturor celorlalte formule stilistice ale sculpturii europene decît prin prelucrarea *tale-qual*e a soluțiilor grecești și egiptene. Din statura antică Brâncuși va fi reținut caracterul compact, centripet al volumelor, precum și înalta concentrare simbolică. Nu trebuie exclus nici aportul surselor mai mult sau mai puțin exotice. Acestea au putut pătrunde în creația brâncușiană — așa cum s-a văzut — indirect, pe calea Gauguin — Matisse.

Rezumînd, putem afirma că „arhaismul” pentru care a optat Brâncuși aduce cu sine o viziune sintetică, simbolic-criptică, viziune ce exclude mimetismul empatic pentru a apela la o formulare de extracție worringeriană. Sintem de părere că în aceeași ordine de idei trebuie interpretat și fragmentarismul primei variante a *Sărutului*: prin faptul că figurile sînt văzute doar bust, sculptorul refuză senzualismul și senzorialitatea. Acestea au fost devalorizate atît de gîndirea platonice, cît și de „personajul principal” al dialogurilor, Socrate. Brâncuși era conștient de aceasta, din moment ce în interpretarea ce ne-a transmis-o privitor la „portretul” cioplit în lemn al lui Socrate, el insistă asupra interșanjabilității simțurilor¹⁶. De vreme ce auzul poate fi înlocuit prin văz, iar văzul prin auz, înseamnă că în raport cu adevărul ultim atît văzul, cît și auzul sînt lipsite de importanță. Poate că în aceeași ordine de idei trebuie interpretată și *Sculptura pentru orbi*: „absența” imaginii nu trebuie considerată ca un handicap, ci, dimpotrivă, ca o cale ce conduce în mod ferm la adevăr, la Idee.

Întrucît este foarte plauzibil ca mutațiile stilistice ale „turnantei” să fi intervenit ca urmare a includerii Ideii platonice în structurile operei, postulăm că sculptorul nu a descoperit semnificațiile

¹⁶ *Ibidem*, p. 148.

pornind de la căutări și variații exercitate asupra formei, ci că dimpotrivă, a pornit de la mesaj, acesta presupunând forma stilizată, ascetică, acut-simbolică, antimimetică. Altfel spus, Brâncuși nu descoperă conținutul operei sale pornind de la formă, ci invers, pornind de la conținut el își desăvârșește forma, adecvând-o conținutului. De la o asemenea adecvare și până la repetarea febrilă, niciodată identică a unuia și aceluiași motiv cu scopul de a atinge adevărul ultim, arhetipul, imagini ale „vieții reale” în sensul platonice al sintagmei, nu mai este decât un pas.

Pentru a putea sesiza în amănunt procesul „difuziei” formale și de conținut ce s-a manifestat în intervalul 1907 — 1910, vom încerca o corelare a operelor „turnantei”. O primă observație ce se impune este aceea că pentru ilustrarea repetată a motivului sărutului Brâncuși oscilează între două soluții compoziționale: bust și figură întreagă. Dacă în varianta din 1910 a *Sărutului* Brâncuși renunță la modalitatea compozițională a bustului — care, așa cum s-a văzut, era mai conformă „transcrierii” Ideii platonice a iubirii — faptul nu poate avea decât o singură explicație: stela funerară pariziană a fost inspirată de *Cumințenia pământului*, constituindu-se ca atare într-un posibil pendant al operei ce-a stat la originea ei. Ipoteza dobindește consistență în momentul în care conștientizăm că *Sărutul* de pe mormîntul Tanici Rașevskaia se compune din „două” *Cumințenii ale pământului* affrontate. Cum de s-a putut ajunge la o asemenea complementaritate? Analiza șirului de lucrări aparținînd momentului „turnantei” sperăm să se constituie în răspuns.

Numind operele intervalului 1907 — 1910, obținem următorul șir: *Rugăciune*, *Figură arhaică*, *Cumințenia pământului*, *Sărutul* (1907), *Sărutul* (1910).

Portretul lui Petre Stănescu a fost omis cu bună știință, întrucît acesta nu a apărut ca un rezultat al opțiunii libere a artistului, ci face parte dintr-un program impus prin contract. *Rugăciune* face excepție, căci în pofida faptului că este o operă de comandă, prin îndrăzneala soluției impuse de artist rigorile contractului sint practic anulate.

Chiar simpla considerare a șirului este instructivă, căci ne înlesnește descoperirea unei simetrii ce depășește — poate — sfera întîmplătorului: observăm cum prima și ultima operă a șirului au o destinație funerară, ceea ce ne îngăduie să presupunem că tema fundamentală pe care o ilustrează este aceea a despărțirii, a separării, or, motivul central al legendei istorisite de Aristofan în *Banchetul* este aceeași. Iată argumentele care ne îngăduie să afirmăm că tema fundamentală a operelor „turnantei” este de extracție platonice. Amănuntul a trecut aproape neobservat, totuși există indicii care îndreptătesc presupunerea că a fost presimțit, altminteri Dan Hăulică nu s-ar fi exprimat cu atîta elocvență: „Imaginea de reculegere funerară pe care a zămislit-o atunci Brâncuși, acel trunchi auster și anonim, sfîelnic și tenace totuși, acea veghe în genunchi, neprihănită și fermă, nu le pot închipui doar ca mormînt unui domn evasinecunoscut, de la Buzău”¹⁷.

Refuzul particularului în favoarea genericului — care rezultă și din pasajul citat — va fi fost resimțit cu putere de sculptor în momentul în care se hotărăște să „înceale” clauzele contractului încheiat cu Elisa Petre Stănescu, văduva defunctului. Aceasta își dorise alături de bustul „cu brațe asemănător fotografiilor” „o figură alegorică reprezentînd o femeie care plînge”¹⁸, figură pe care, desigur, nu și-o va fi imaginat sub forma unui nud ingenuncheat. Eliberarea de constrîngerile contractului este consemnată de Barbu Brezianu: „Supunîndu-se clauzelor « Angajamentului », sculptorul a executat, înainte de sfîrșitul anului 1907, o machetă de pămînt a „figurei alegorice” în care (după cum se poate vedea într-o palidă fotografie) apare o femeie înveșmîntată în văluri, prosternată pe lespedea mormîntului înălțat pe trei trepte. Pare a fi un proiect în stilul plasticii funerare celei mai convenționale contemplate prin cimitirele din Paris sau, mai înainte, prin cele din Craiova ori București — proiect la care artistul a renunțat apoi. Pictorul american Oscar Chelimsky, în cursul unei întrevederi, a aflat de la Brâncuși cum în 1907, acesta, iritat de propria lipsă de îndrăzneală, deodată a distrus macheta. Apoi a refăcut-o în întregime, și — ne spune interlocutorul — din fotografia pe care mi-a arătat-o am putut vedea limpede că această statuie, cu picioarele sale alungite, marca o cotitură în arta lui. Era începutul unui drum, care mulți ani mai tîrziu ducea prin evoluții profunde la arta lui Brâncuși pe care o cunoaștem”¹⁹.

¹⁷ Dan Hăulică, *op. cit.*, p. 182.

¹⁸ Barbu Brezianu, *op. cit.*, p. 104.

¹⁹ *Ibidem*, p. 107.

Este ciudat că înnoirea sculpturii moderne românești și universale pornește de la soluțiile găsite de Brâncuși pentru realizarea unor ansambluri funerare, efortul său novator pulverizând limitele unuia dintre cele mai convenționale genuri ale sculpturii, ale unui domeniu în care se părea că nimic nu mai rămăsese de spus, domeniu în care rezolvările plastice păreau a se fi închis definitiv în banalitate și platitudine. De la convenționala figură alegorică s-a ajuns la nudul ingenuncheat pe care-l cunoaștem. Acesta nu mai amintește în nici un fel de procedeele mimetic-empatice, întrucît a devenit — în ordine platonice — o paradigmă a durerii. Comparînd monumentele funerare din extremele șirului, vom constata că raportul vizual și de semnificație ce se stabilește între acestea este echivalent cu raportul pe care-l putem institui între *Cumințenia pămîntului* și *Sărutul* din 1910 : în ambele cazuri avem de-a face cu un nud feminin raportat la două nuduri îmbrățișate. *Rugăciune* poate fi deci considerată o „precumințenie a pămîntului”. Această substituție întărește presupunerea că încă din momentul elaborării *Rugăciunii*, Brâncuși se raportase mental și la legenda istorisită de Aristofan în *Banchetul*. Apare ca foarte plauzibil ca doar o asemenea „miză” în actul semnificării să fi condus către o soluție plastică pînă atunci de neconceput pentru un monument funerar. Considerînd că separarea ființei androgine din mitul platonice echivalează cu o „dezandrogenizare”, va trebui să admitem că tot o dezandrogenizare este și separarea soților prin moarte, dacă-i dăm crezare lui Mircea Eliade care, citind Kabbala, considera că prin căsătorie se obține starea de androginitate²⁰.

În cazul în care această ipoteză este acceptată, putem considera că *Rugăciune* și *Cumințenia pămîntului* răspund uneia și aceleiași teme, a dezandrogenizării. Continuînd desfășurarea raționamentului privitor la șirul de opere din momentul „turnantei”, considerăm că este posibil ca sugestiile platonice din *Rugăciune* — pe care tocmai le-am postulat — să fi trecut printr-un proces de „clarificare” pe parcursul elaborării celorlalte opere ale șirului : *Figură arhaică*, *Cumințenia pămîntului*, *Sărutul* din 1907 și cel din 1910.

Întrucît *Figură arhaică* a rămas neterminată, putem postula că ea mediază între *Rugăciune* și *Cumințenia pămîntului*, marcînd din punct de vedere vizual trecerea de la una la cealaltă. Dacă „înrudirea” dintre *Rugăciune* și *Cumințenia pămîntului* trecînd prin *Figură arhaică* poate fi doar postulată, complementaritatea dintre *Cumințenia pămîntului* și *Sărutul* în varianta 1907 trebuie privită ca o certitudine, între altele și pentru că modul de stilizare a părului — pieptănătura cu alte cuvinte — permite identificarea *Cumințeniei pămîntului* cu personajul feminin din amintita variantă a *Sărutului*. Dacă nu ar fi fost vorba de unul și același personaj sculptorul și-ar fi îngăduit — poate — o mai mare libertate în rezolvarea detaliului capilar. Or, atît la *Cumințenia pămîntului*, cît și la figura feminină din *Sărutul* întîlnim aceeași rezolvare seacă a pletelor date pe spate, spre deosebire de pieptănătura figurii masculine, care poartă cărare pe mijlocul creștetului. Este important de reținut că rezolvarea plastică a pieptănăturilor se păstrează și în varianta din 1910 a *Sărutului*. Această consecvență ne îngăduie să presupunem că amintitul detaliu — care altminteri s-ar fi prestat la cele mai fanteziste variații — are valoarea unei amprente, aceasta permițînd identificarea femeii originare și a bărbatului originar. De remarcat că în *Rugăciune* soluția încă nu s-a cristalizat, pieptănătura amintind vag soluția din *Cumințenia pămîntului* și *Sărutul* prin vaga îngroșare a gîtului. Rezumînd, putem afirma că interșanjabilitatea figurilor feminine se constituie într-o posibilă dovadă a unității tematice a operelor ce se înscriu în intervalul 1907 — 1910. Cu toate acestea considerăm că în momentul 1907 nu se poate încă vorbi de o corelare a semnificației *Cumințeniei pămîntului* cu aceea a *Sărutului*. Fiecare dintre cele două opere ilustrează un anume fragment al discursului lui Aristofan și atît. Două sînt argumentele care pledează în favoarea absenței corelării :

1. Deși realizate între limitele anului 1907, cele două opere au fost expuse trei ani mai tîrziu (1910) în cadrul expozițional al *Societății tinerimea artistică*, fără a se întîlni totuși în spațiul aceleiași expoziții. În calitatea sa de „piesă expozițională”, *Cumințenia pămîntului* a premers *Sărutul*, acesta fiind expus ceva mai tîrziu, în noiembrie, la *Salonul de toamnă*.

2. *Sărutul* a figurat în expoziția amintitei societăți sub titlul *Fragment dintr-un capitel*, ceea ce înseamnă că în acel moment Brâncuși avea în vedere alte corelații, se gîndea — poate — la *Templul iubirii*.

²⁰ Mircea Eliade, *Morfologia și funcția miturilor*, în „Secolul 20”, 2—3 /1978, p. 17.

Trebuie să avem totuși în vedere că în momentul expunerii la București a celor două opere, respectiv anul 1910, varianta funerară a *Sărutului* era deja elaborată sau pe cale de a fi elaborată, împrejurare ce-i îngăduia lui Brâncuși să schimbe titlul primei variante a *Sărutului*, întrucât substitutul acestei opere exista deja.

Sintem de părere că în momentul realizării celei de a doua variante a *Sărutului*, sculptorul a avut în vedere soluțiile plastice puse în operă în momentul realizării *Cumințeniei pământului*. Faptul că Brâncuși renunță la soluția compozițională a bustului în favoarea figurilor întregi, ghemuite precum *Cumințenia pământului*, se constituie în dovadă. Comparind cele două opere, observăm că din punct de vedere strict vizual sînt complementare : *Sărutul din 1910* poate fi considerat ca o „dublară” a *Cumințeniei pământului*.

Soluțiile plastice identice pretind — cu necesitate — o identitate a cîmpului semantic. Între limitele acestuia cele două opere își pot completa reciproc înțelesul. Raportarea *Cumințeniei pământului* și a *Sărutului* din 1910 la textul lui Platon va scoate în evidență complementaritatea lor semantică. Cele două sculpturi nu numai că indică, fiecare în parte, un anume pasaj din *Banchetul* lui Platon, dar, interpretate simultan, ilustrează întreg pasajul privitor la ființa androgină, la pedeapsa pe care zeii i-au aplicat-o, precum și la urmările acestei pedepse. Citindu-l pe Platon aflăm că : „[...] Mai de mult, natura omului nu era cum este azi, ci cu totul alta. Trei genuri de oameni au ființat la început, nu ca acum : bărbat și femeie ; era și-al treilea sex, avînd cîte ceva comun cu fiecare din celelalte două. Astăzi, doar numele a mai rămas dintr-insul ; ființa însăși a dispărut. Acest gen se numea pe atunci androgin, căci și înfățișarea lui conținea, ca numele, cîte o parte de bărbat și femeie. Acum numele său nu-i altceva decît o poreclă aruncată cuiva spre a-l jigni. Afară de asta, corpul întreg al fiecărui om era de o înfățișare rotundă ; spatele și coastele în formă de cerc. Aveau patru miini și tot atîtea picioare. Aveau și două chipuri, exact la fel, așezate pe un git rotund, un singur cap, pe care erau așezate cele două fețe opuse una alteia, patru urechi, două organe de procreație și, în sfîrșit, toate celelalte pe care, prin comparație cu acestea, le puteți reconstitui. Umblau drept, ca noi, și se-ndreptau în orice direcție ar fi dorit s-o apuce. Cînd însă voiau să iuțească pasul, se sprijineau consecutiv pe cele opt membre și-și luau fuga într-o grăbită rostogolire, întocmai ca acei care fac tumbe și cad mereu în picioare. Iată acum și cauza pentru care aceste trei genuri de oameni se deosebeau între ele. Sexul bărbătesc era, dintru început, pruncul soarelui ; cel femeiesc al pământului, iar ambigenul al lunii, căci și ea se împărtășește din soare și pămînt. Acești oameni aveau forme rotunde și mișcări circulare, ca ale părinților. Hărăziți cu o putere și o vlagă miraculoasă, cu o trufie fără margini, întocmai cum spune Homer despre Efialte și Otus, ei s-apucară să se suie-n cer ca să se instăpînească pe zei”²¹.

Acest lung citat din cuvîntarea lui Aristofan se constituie într-o „premisă” iconografică a celor două opere brâncușiene. Textul platonice citat cuprinde două amănunte semnificative pe care la timpul convenit, le vom include ecuației hermeneutice. Astfel, citindu-l pe Platon, am aflat că sexul bărbătesc era dintru început pruncul soarelui, cel femeiesc al pământului, iar ambigenul al lunii, aceasta împărtășindu-se din soare și pămînt deopotrivă. Este deci natural ca după separarea ambigenului în părțile sale componente, partea bărbătească să revină soarelui, iar cea femeiască pământului. Mai aflăm că acești oameni erau caracterizați printr-o „vlagă miraculoasă” și-o „trufie fără margini”, prin aceasta amenințînd autoritatea divină. Faptul că erau amenințătorii făcea însă pasibili a suferi rigorile „pedagogiei divine”, pedagogie ce nu trebuie interpretată în sensul unei răzbnări zeiești, ci în acela al unei „cumințiri” a celor cutezători.

Textul platonice prilejuiește coroborarea celor două amănunte semnificative cu un al treilea, acela privitor la chipurile ființei androgine. Acestea — spune Platon — erau absolut identice. Or Constantin Noica, în studiul citat, sesizînd disimetria ce-i prilejuiește considerațiile privitoare la *Cumințenia pământului*, precizează : „Există pare-se fiziognomiști care cred că pot citi caracterul omului din disimetria feței. Ei susțin că orice chip uman are efectiv o disimetrie că jumătatea stîngă a chipului exprimă partea feminină, cea dreaptă masculinul [...]”²².

De vreme ce, conform lui Platon, chipurile ființei androgine erau absolut identice, este firesc ca în această identitate să regăsim — așa cum observă și Constantin Noica — dualitatea care, prin fuziune, dă naștere întregului, unului.

²¹ Platon, *Banchetul*, în *Dialoguri*, București, 1968, Edit. pentru literatură universală, p. 265—266.

²² Constantin Noica, *op. cit.*, p. 144—145.

Citindu-l în continuare pe Platon aflăm că : „[...] Zeus tăie în două pe oameni, cum tăiem noi scorușele spre a le pune la uscat, sau cum despică unui ouăle cu firul de păr. Cum îl făcea pe câte unul în două, îi și poruncea lui Apolo să-i întoarcă fața și-o jumătate a gitului spre partea unde era tăietura, pentru ca omul, văzînd-o, să devină mai modest. Cît privește celelalte părți, Zeus porunci lui Apolo să le vindece. Apolo îi întoarse atunci fața și, cum stringi la gură o pungă, așa adună el toate pielușele, peste ceea ce numim acum pîntec. N-a lăsat decît o deschizătură, strînsă în mijlocul burții, într-un punct ce se numește buric. Netezi și celelalte cute destul de multe, întocmi pieptul, folosindu-se de o unealtă asemenea aceleia pe care o întrebuințează cizmarii spre a netezi pielea încălțămintelor pe calapod. Nu lăsa decît prea puține crețuri în preajma pîntecului, lingă buric, pentru a păstra doar amintirea vechii pedepse”²³.

Nu putem atrage îndecajuns de insistent atenția asupra importanței acestui pasaj, căci pe lingă faptul că asistăm — *expressis verbis* — la geneza *Cumințeniei pămîntului*, se revine din nou asupra însemnătății pedagogice a pedepsei zeiști, finalitatea ei fiind aceea de a „cuminți” ființa răzvrătită. Lui Apolo i se poruncește să întoarcă gitul și capetele către despicătura săvîrșită de însuși Zeus pentru ca omul, văzînd-o, să devină mai „modest”. Crețurile de pe pîntec sînt lăsate anume împreună cu buricul, pentru a prelungi în timp amintirea rigorilor suferite, deci tot într-o cumințire.

Percepute în lumina textului platonice unele detalii ale sculpturii brâncușiene devin acut-semnificative. Dacă, bunăoară, *Cumințenia pămîntului* își ascunde cu genunchii și cu brațele tocmai pîntecele și buricul, aceasta nu se întîmplă pentru că — așa cum sugerează Constantin Noica în studiul citat — ar vrea să-și ascundă sinul, ci pentru că se rușinează de urmele pedepsei pe care Apolo le-a lăsat anume, ca pe niște stigmat, pe trupul ei. Iar dacă o anume stare de prostrație o caracterizează, stare ce a putut fi confundată cu patologicul — s-a spus despre *Cumințenia pămîntului* c-ar înfățișa pe o idioată mongoloidă — faptul se datorează momentului în care sculptorul a surprins-o, anume acela care succede imediat separării ei de partea masculină.

Din perspectiva celor enunțate, credem că sîntem în măsură să afirmăm că nudul feminin sculptat de Constantin Brâncuși în 1907 înfățișează una din jumătățile ființei androgine pomenite în dialogul platonice *Banchetul*. Acesta este motivul pentru care a fost intitulată *Cumințenia pămîntului*: *cumințenie* pentru că tocmai a suportat rigorile pedagogiei divine, a *pămîntului* pentru că este jumătatea feminină a ființei androgine care, așa cum precizează Platon, este *fiică a pămîntului*.

Trecînd din nou la Platon : „[...] De vreme ce ființa era tăiată în două, fiecare jumătate dorea să se alipească celeilalte jumătăți. Se prindeau în brațe și se strîngeau atît de tare, că-n dorul lor de contopire uitau de mîncare și de tot, devenind incapabile pentru orice treabă, intrucît una fără alta nu mai vroia să s-apuce de nimic”²⁴.

Fragmentul corespunde întocmai unei descrieri a *Sărutului*, așa cum acesta a fost conceput de Constantin Brâncuși pentru a fi așezat, drept stelă, pe mormîntul Taniei Rașevskaia în cimitirul parizian Montparnasse. Prin alăturarea celor două opere disparate — a *Sărutului* și a *Cumințeniei pămîntului* —, continuitatea de sens devine evidentă, prin aceasta realizîndu-se o adevărată „ilustrare” a legendei ființei androgine, istorisită de Aristofan în *Banchetul*. Continuitatea de sens devine posibilă datorită continuității prezenței personajului feminin. Așa cum am mai precizat, *Cumințenia pămîntului* poate fi identificată cu ușurință în cadrul grupului statuar intitulat *Sărutul*. Această operă poate fi considerată ca o „dublă *Cumințenie a pămîntului*”, după cum *Cumințenia pămîntului* poate fi percepută ca fiind exact „o jumătate” din opera intitulată *Sărutul*.

În concluzie, putem afirma că unul din rezultatele „palpabile” ale demersului hermeneutic este acela că, pentru întîia oară, semnificația titlului brâncușian *Cumințenia pămîntului* părăsește umbra enigmei pentru a pătrunde în lumina înțelesului. Pe de altă parte, sculpturile intervalului 1907 — 1910 își află o bază ideologică unitară și coerentă, astfel încît „turnanta” nu mai apare ca înnoire inexplicabilă, miraculoasă, ci tocmai ca o rezultată a acestei opțiuni care — citindu-l pe Giulio Carlo Argan — „trece de la imitarea lucrului la imitarea ideii”²⁵. Argan se referea la creația tirzie a lui Michelangelo. Poate nu întîmplător cele două creații — cea michelangioloască și cea brâncușiană — se sprijină pe același suport ideologic, anume gîndirea platonice. Odată dovedită aceea-

²³ Platon, *op. cit.*, p. 266—267.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Giulio Carlo Argan, *De la Bramante la Canova*, Edit. Meridiane, București, 1971, p. 25.

stă influență asupra operelor „turnantei”, se ivesc o seamă de implicații ce privesc creația lui Constantin Brâncuși în ansamblul ei. Nu trebuie uitat că „ideogramele” sărutului înconjoară lintelul *Porți-sărutului* și că aceasta — la rândul ei — întreține raporturi semantice cu *Masa tăcerii* și *Coloana fără sfârșit*. Iată o adevărată „întrețesere” de semnificații ce se cer abia de acum încolo corelate și interpretate.

« LA SAGESSE DE LA TERRE » ET « LE BAISER » DE CONSTANTIN BRANCUSI, UNE APPROCHE ICONOLOGIQUE

(R É S U M É)

Aborder l'œuvre de Brancusi par l'intermédiaire de la méthode iconologique permet — à notre avis — la mise en évidence d'au moins trois réalités que nous considérons fondamentales : la signification cachée de l'œuvre, « le groupe mobile », un concept et en même temps une réalité plastique inventée par le sculpteur lui-même, supposant une récupération du sens des œuvres non seulement au niveau individuel de chaque création, mais, aussi, au niveau, plus ample, des ensembles des œuvres qui se constituent dans de véritables groupes significatifs ; et, enfin, la troisième réalité mise en évidence dans cette étude, la philosophie platonique entendue comme source du renouvellement du statuaire de Brancusi, philosophie qui alimente en même temps la première couche significative de l'œuvre, c'est-à-dire le thème et, par extension, le titre des ouvrages. C'est le cas de *La sagesse de la terre*, œuvre dont la signification est dégagée par la référence de la sculpture de Brancusi à un fragment du dialogue platonique *Le Banquet*. Etant donné que la présente étude vient de démontrer que Brancusi a eu accès aux textes de Platon et que *Le Baiser* et *La sagesse de la terre* constituent un possible « groupe mobile », les significations des deux œuvres se complètent réciproquement, ayant leur source dans la réalité de l'androgynie, signalée par Platon dans ce dialogue. Par l'approche iconologique de la création de Brancusi on ajoute aux exégèses déjà existantes une nouvelle dimension, inattendue, qui permet l'interprétation des œuvres par le prisme de l'Idée platonique.

OBSERVATORI DE FRONT ENGLEZI ÎN RĂZBOIUL DIN 1877—1878

de ADRIAN-SILVAN IONESCU

Conflictul Oriental din 1877—1878 a fost un nou moment care a suscitât interesul artiștilor—in special ilustratori în slujba revistelor profilate pe furnizarea de știri și imagini de ultimă oră—orientându-le fluxul înspre cîmpurile de luptă din Bulgaria și Asia. Și, prin forța împrejurărilor, toți au trecut prin România care atunci se afla în plină eferescență politico-diplomatico-militară pentru realizarea visului, vechi de veacuri, al emancipării față de Poarta Otomană. Acești „artiști speciali” fiind destul de mulți, iar obiectul lor destul de diversificat, ne vom referi numai la imaginile realizate la noi în țară, precum și la cele de pe front privitoare la acțiunile și aspectul trupelor române.

N. Iorga s-a oprit, în treacăt, la acest interesant aspect al istoriei naționale reflectat în imagini, semnalîndu-l și enumerînd cîteva dintre reviste și ilustratori, fără însă a le aprofunda lucrările (pe care doar le-a descris succint) în două articole însoțite de o bogată iconografie: *Războiul din 1877—8 în ilustrații* și *Noi ilustrații străine ale Războiului 1877—8* apărute, în „Almanahul Graficei Române pe 1929” și, respectiv, 1930 (tipărite la „Serisul românesc” din Craiova).

Deși la 1877 existau trei reviste ilustrate britanice—„The Illustrated London News”, „The Graphic” și „The Pictorial World”—ai căror trimiși speciali se aflau pe cîmpul de luptă și erau foarte activi în stringerea de materiale pe care le expediau cu regularitate redacțiilor, totuși cercetătorul român al acestui moment istoric și al iconografiei aferente este dintru început handicapat în studierea lor. Bine informatului hebdomadur „The Illustrated London News” care, după numărul gazetarilor trimiși pe teren și sîrguinței lor, promitea publicarea unor note și gravuri interesante pentru noi, îi lipsesc din colecțiile aflate în țara noastră tocmai numerele dintre ianuarie și noiembrie 1877, fapt ce-l făcea pe Iorga să-i îndemne pe funcționarii legației de la Londra să caute și să cerceteze acolo această parte „care nu se află nici într-o bibliotecă românească”¹. Ape-

lul său se pare că a rămas fără ecou, căci nici menii de atunci încoace nu a mai abordat, nici măcar tangențial, tematica ilustrațiilor și articolelor referitoare la Războiul de independență descris de foile engleze.

Din „The Graphic” există doar cîteva numere neesențiale din primăvara lui 1878, cînd conflictul se încheiase și nu mai puteau să apară, nici măcar retroactiv, imagini importante din punctul nostru de vedere. Într-unul din articolele sale, generalul Radu Rosetti dă de înțeles că ar fi cercetat aceste reviste, dar nu furnizează nici un amănunt concret, rezumîndu-se a aserta, destul de enigmatic: „Numeroase ilustrații ale ziarelor «The Illustrated London News» și «The Graphic» arată acțiunile trupelor noastre, precum și viața în tranșeele din fața Plevnei [...]”².

În sfîrșit, „The Pictorial World”, deși completă pentru toată durata conflagrației, datorită profilului ei de sintetizare a știrilor și ilustrațiilor preluate din alte părți și prezentării acestora într-o formă succintă, ca într-un *reader's digest*, nu oferă nimic inedit. Se pare că și informațiile primite de pe front nu erau la prima mîină, de la corespondenți proprii, ci erau obținute fie de la trimișii altor gazete, fie chiar prin intermediul acestora, după ce știrea fusese deja difuzată de ele. Oricum, foaia nu prezenta nimic deosebit în gravurile sale preluate din toate revistele europene, căci înțilnim schițe deja văzute în „Le Monde Illustré” semnate de Paul Adolphe Kauffmann (vederea satului Ungheni, în nr. 167/mai 12, 1877, sau bombardamentul dintre Vidin și Calafat în nr. 170/iunie 2); sau de Dick de Lonlay (sosiirea Marelui Duce Nicolae la București, în nr. 171/iunie 9, și distrugerea monitorului turcesc „Hifzi Rahman”, în nr. 172/iunie 16; sau schițe din „L'Illustration” de Auguste Lançon (bordeiul de pe malul Dunării, în nr. 181/august 18, 1877); ori după fotografii de Franz Duschek (*Cartierul general al țarului la Poradim*, în nr. 201/ianuarie 5, 1878, ori *Prințul Carol și*

¹ N. Iorga, *Războiul din 1877—8 în ilustrații*, în „Almanahul graficei române”, 1929, Craiova, 1929, p. 30.

² General Radu Rosetti, *Relații anglo-române în perioada războiului din 1877—1878*, Vălenii de Munte, 1928, p. 8.

statul major — de fapt poza domnitorului împreună cu țarul, dar acesta din urmă fusese probabil omis, din grabă, de vreun redactor obosit care concepușe textul explicativ — în nr. 9 (235)/august 31, 1878). Dar nicăieri în

legendele însoțitoare nu este făcută vreo precizare în privința paternității acestor desene sau a atribuirii articolelor trimise din Bulgaria.

Totuși, în această revistă se făcea apologia corespondenților speciali — numiți cu mândrie



Fig. 1. Corespondenții speciali în Turcia, în „The Pictorial World”, nr. 157/Martie 3, 1877. În picioare, de la stînga la dreapta : Carl Schneider, de la „Cologne Gazette”; Camille Barrere, de la „Pall Mall Gazette”; Edwin Pears, de la „Daily News”; Melton Prior, de la „The Illustrated London News”; așezați : Lucien Le Chevalier, de la „Journal des Debats”; George Augustus Sala, de la „Daily Telegraph”; Gallenga, de la „Times”; Mac Gahan, de la „Daily News” și Campbell Cairke, de la „Daily Telegraph”.

1



Fig. 2. Irving Montagu (1850 — 1901).



Fig. 3. Melton Prior (1845 — 1910).

și, oarecum alinați în chip familiar, „our specials” — într-un număr de la începutul anului care le și dădea portretul colectiv (ce deja apăruse în „L'Illustration”) : „Este războiul declarat de un stat împotriva altuia, «specialii noștri» pot fi găsiți în chiar primul rind al combatanților, luînd liniștiți note «în vreme ce zboară gloanțele» sau ajutînd la transportarea răniților cu acel *sang froid* care a făcut admirat caracterul englezului pe întreg pămîntul”³.

Într-adevăr acești corespondenți de război anglofoni (britanici și americani, servind atît foi de pe continent cît și din Statele Unite ale Americii) erau mulți și plini de întrepiditate, fapt ce îndrituiește elogiul pe care li-l aduce locotenentul american de geniu F.V. Greene — el însuși observator al conflictului — dedicîndule un capitol într-una din cărțile sale de memorii legate de experiența dobîndită ca atașat militar la statul major rusesc⁴. Și, parcă mai mult decît corespondenții de alte naționalități, englezii au încercat din plin greutățile războiului, sub cele mai variate aspecte: de la explozia ghiulelelor în preajma lor⁵, la atacul campamentului de lupi în timpul unei nopți de iarnă⁶ și pînă la arestarea din bănuială de spionaj sau fiindcă s-au aflat de partea turcească, ajungîndu-se chiar la expulzare. Este drept că rușii erau foarte porniți împotriva tuturor celor care simpatizaseră cu oponenții lor, considerîndu-i, fără excepție, dușmani. Acestei preconcepții îi plătește tribut tinărul artist special Joseph Bell, arestat pe 1 ianuarie 1878 la nord de Sofia, împreună cu trei alți conaționali medici. Este obligat să parcurgă pe jos o distanță foarte mare, suferind de foame și frig, fiind brutalizat și jignit atît de gărzi cît și de ofițerii superiori și refuzîndu-i-se contactarea consulului țării sale. Pînă să-i fie obținută eliberarea de acest imputernicit oficial, calvarul său a durat cinci săptămîni și a avut ca rezultat o inspirată și revelatoare schiță, publicată pe prima pagină a revistei „The Illustrated London News”, autoportretizîndu-se alături de dr. Armand Leslie, mărșăluind, rebegiți de frig, printre nămeții mari, sub pază⁷.

Rezerva față de ziariștii britanici reiese cu pregnanță și din memoriile pictorului Vasili



Fig. 4. Joseph Bell.

Vasilievici Vereșceaghin care notează cu o undă de regret că, pentru a nu suscita reproșurile comandanților, a fost obligat să-l evite pe cît posibil pe Archibald Forbes, corespondentul lui „Daily News”, deși, ca oameni de cultură, se cunoșteau destul de bine și-i slujise chiar ca interpret într-o anumită situație, fiind singurul rus din tabără care știa englezește⁸.

Fobia cartierului general țarist față de cei care se alăturaseră turcilor, indiferent de dată și împrejurare, era atît de mare încît expulzează un brav ofițer american devenit gazetar, fiindcă luase parte la anteriorul conflict oriental, cu peste 20 de ani în urmă⁹. Totuși, unele dintre aceste decizii radicale și categorice erau, uneori, legitime, căci mai toți corespondenții britanici erau aroganți și sarcastici la adresa

³ Vassili Vereschagin, *Souvenirs, Enfance — Voyages — Guerre*, Paris, 1888, p. 301 : „[...] La Giurgiu l-am întîlnit pe dl. Forbes care avea de făcut o comunicare statului major al detașamentului. Acolo eram singurul care vorbea englezește, de aceea am jucat rolul de interpret și m-am străduit să atenuez răceala excesivă cu care l-au primit pe el și întrebările sale. Ca să evit reproșurile pentru bunăvoința mea în ceea ce privește «trădătorul englez», m-am abținut să conversez cu dl. Forbes în întîlnirile noastre întîmplătoare”.

⁹ „Resboiul”, nr. 86/17 octombrie 1877 : „Generalul Feirst, care a servit în armata americană, a fost comandant al unei divizii franceze în războiul franco-german, decorat cu legiunea de onoare pe câmpul luptei, fost corespondent al ziarului *New York Times*, a fost alungat din România de autoritățile ruse sub cuvînt că a servit în armata turcească în războiul Crimeei”.

³ „The Pictorial World”, nr. 157/martie 3, 1877, p. 6.

⁴ F. V. Greene, *Sketches of Army Life in Russia*, New York, 1880, p. 163—165.

⁵ „Resboiul”, nr. 42/3 septembrie 1877 : „Correspondentul ziarului *Times* și desinatorul ziarului *The Illustrated London News* în momentul d'a intra pe porța cetății [Rusciuk], o bombă izbucnesc nămeții trăsuri lor (August 12 a.c.)”.

⁶ „The Illustrated London News”, nr. 2 000/noiembrie 10, 1877 p. 441.

⁷ *Ibidem*, nr. 2 019/martie 9, 1878, p. 209.



Fig. 5. Prima pagină a lui „The Illustrated London News”, nr. 1978/iunie 9, 1877, reprezentându-l pe șeful statului major rusesc, generalul Arthur Adamovici Nepokoicinski, prințul Carol al României și locotenentul de marină T. Doubassoff, care a scufundat monitorul turcesc „Hifzi Rahman”.

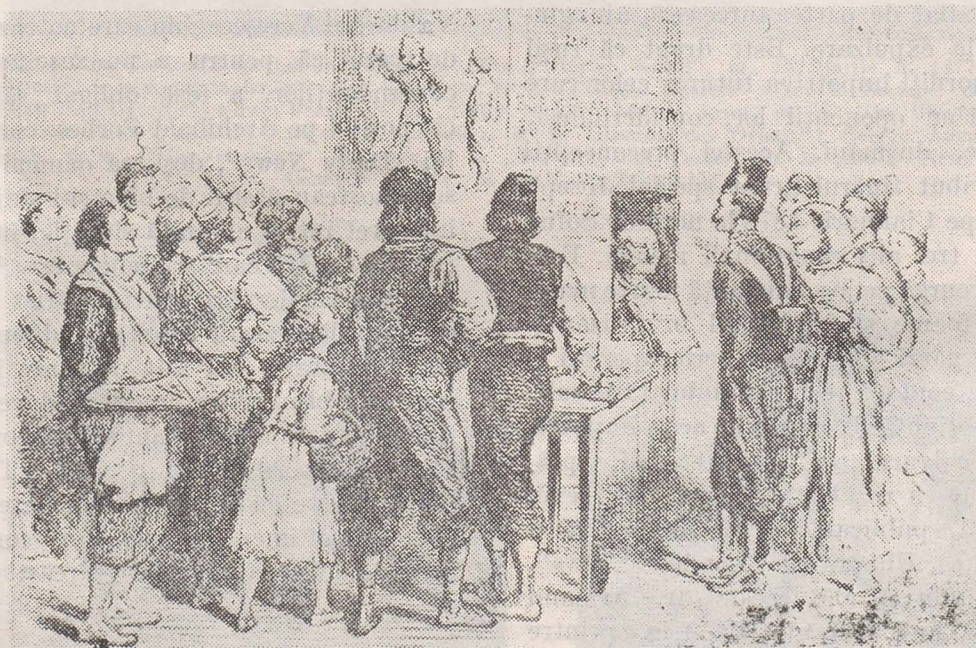


Fig. 6. Schiță din București, în „The Illustrated London News”, nr. 1975/mai 19, 1877.

situației reale a trupelor rusești, la ținuta și moralul lor, știindu-se reprezentanții unei mari puteri ce, în acel moment, deținea echilibrul de forțe în lume și care oricând putea, prin atitudinea și fapta ei, să schimbe cursul evenimentelor politice și militare (cum se întâmplase și în 1854) și, mai ales, pentru că guvernul lor simpatiza cu otomanii (fapt pentru care mulți conaționali se aflau deja în serviciul turcesc, în diverse funcții militare și civile, începând cu

cele mai înalte, precum Hobart Pașa, care era amiralul flotei sau Baker Pașa, unul dintre generalii importanți). „Resboiul” relatează pe larg felul cum a decurs conversația — de altfel plină de curtoazie, decentă și chiar cordială — dintre colonelul Hasenkampf, șeful serviciului de presă imperial, și Frederic Boyle, trimisul special al lui „Standard”, înaintea expulzării acestuia, nu numai de pe cimpul de luptă ci și din România, din cauza unui articol denigrator

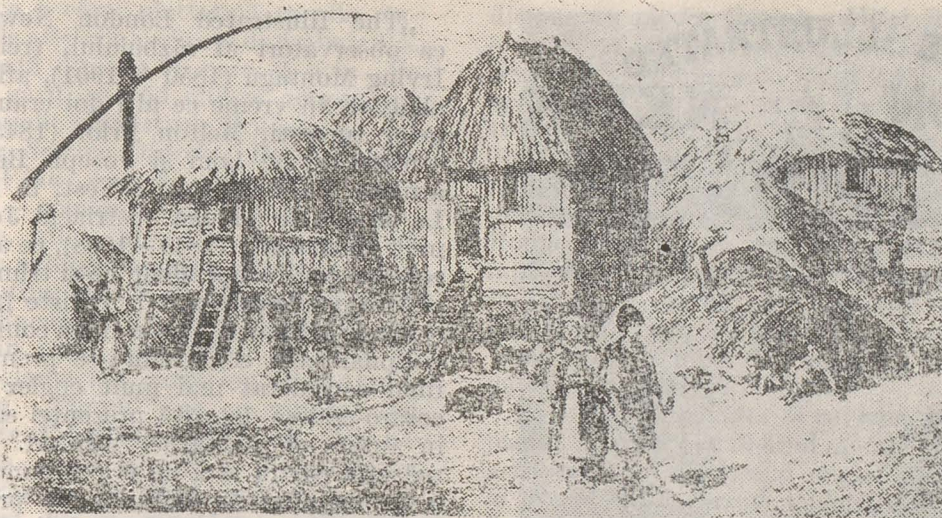


Fig. 7. Sat valah, în „The Illustrated London News”, nr. 1 975 /mai 19, 1877.

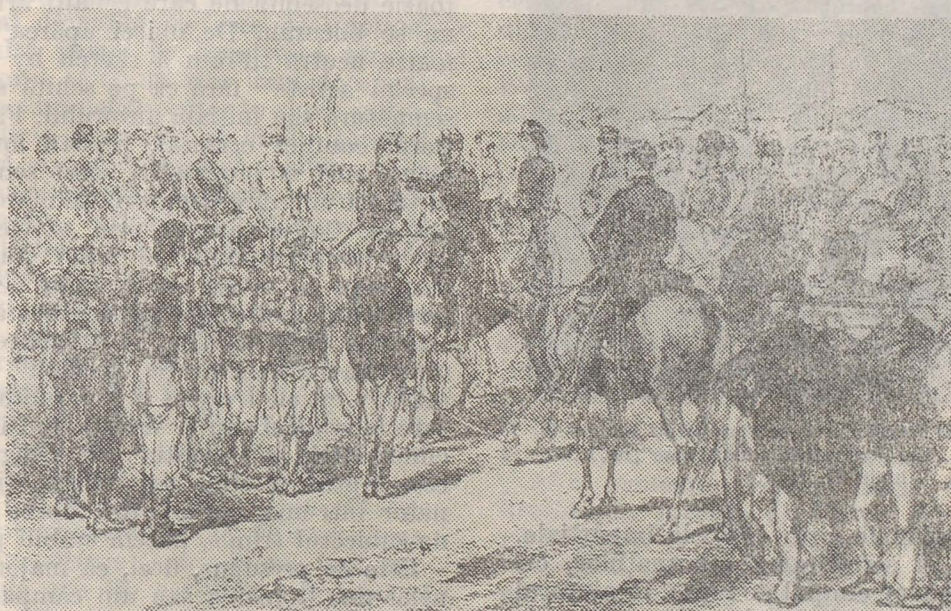


Fig. 8. Prințul Carol al României decorând soldații care au fost în luptă, în „The Illustrated London News”, nr. 1 979/iunie 16, 1877.

și ironic în care strecurase, cu sau fără știință, și câteva secrete militare¹⁰.

Dar, exista și reversul situației cînd pentru valoroasa activitate depusă, serviciile aduse

¹⁰ *Ibidem* nr. 80/11 octombrie 1877: „(...) A doua zi d. Boyle fiind chemat, s'a înfățișat Colonelului Hasencamp (sic), fiind față și ajutorul comandantului, Colonelul Polivanov. D. Hasencamp, întîmpinându-l cu totă amabilitatea, îl intrîbă cu fîia *Standard* în mînă:

— Marele duce dorește să știe dacă acest articol este al domniei tale?

D. Boyle răspunse incurcat

— Da, cred că este al meu.

— Noă ni se pare, că acest pasagiu însemnat cu condeiu este o violare directă a îndatoririlor domniei voștre, pe care le ați luat pe parolă de onoare!

— Da, da, permiteți-mi însă a vă atrage atenția că acest articol este încă de la 24 August și de atunci a trecut mult timp și că ...

— Despre acesta lăsați-ne să judecăm noi, eu sper că veți admite că dreptatea este în partea noastră.

— Da, naturalmente, acesta este dreptul domniei voștre.

— Nu vi se pare că prin aceste rînduri se propagă ura cea mai lămurită? În acest articol se descrie starea generală a armatei cu cele mai negre culori, susținînd între altele că armata pere de bôle și conchide cu cuvintele: «A ! ași ride și eu de toate acestea dacă nu m'ar scutura și pe mine frigurile ».

După ce d. Boyle a citit aceste rînduri, s'a scusat că el e literat iar nu militar; prin urmare, a putut să-i scape ceva din condeiu, dar fără să aibă vr'o intenție rea.

— Marele duce a citit articolul și s'a supărat foarte mult de tonul ostil în care vorbiți despre armata noastră; și fiind că ați violat îndatoririle luate, mi-a ordonat să vă recomand a vă depărta îndată de la armată și din România.

— Cum, nici în România nu am voie să rămân?

— Nu, nici acolo nu puteți rămîne. Marele duce a ordonat colonelului Lipoianu a ve însoți până la București și a ve trimite înainte până la hotar. Acum ve rog să-mi dați semnele de corespondent [...]”.

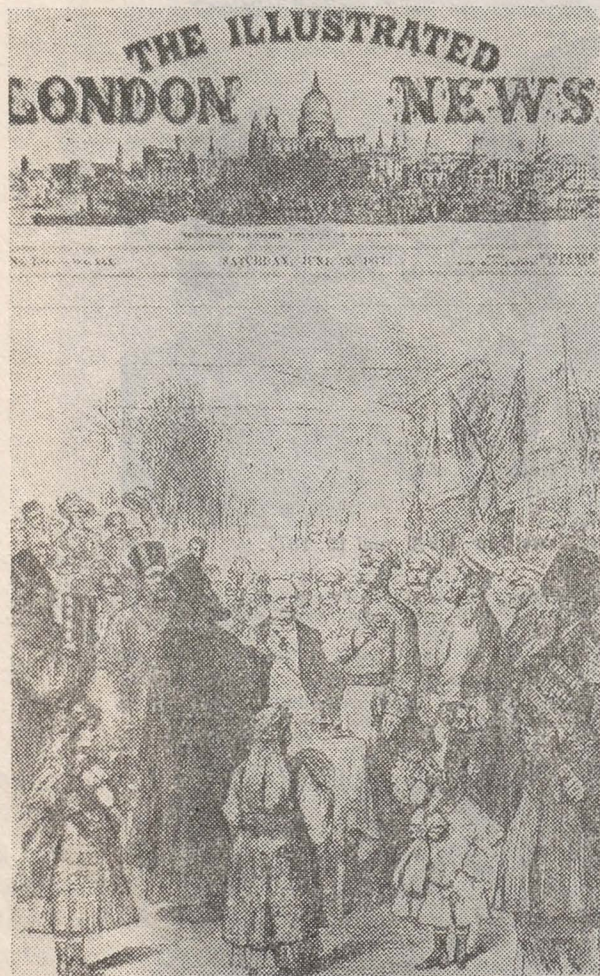


Fig. 9. Împăratul Rusiei binecuvîntat de preoți români în gara Ploiești, în „The Illustrated London News”, nr. 1 980/ iunie 23, 1877.

presei internaționale prin articole imparțiale, obiectivitatea și seriozitatea informațiilor, cît și curajul arătat pe cîmpul de luptă, în ajutorul dat răniților chiar sub focul vrăjmaș, Francis David Millet (1846 — 1912), pictor, ilustrator, scriitor și gazetar de origine americană, dar trăind la Paris și reprezentînd pe front jurnalul britanic „The London Daily News”, este decorat de țară¹¹.

Acum, la peste 60 de ani după apelul marelui Iorga, datorită unui gest generos prin care am intrat în posesia paginilor referitoare la noi care lipseau din colecțiile românești¹², sîntem în măsură să umplem golul cultural și istoric ce a persistat atîta timp în studiul acestei perioade, prin intermediul viziunii gazetarelor și artiștilor din Regatul Unit.

¹¹ F. V. Greene, *op. cit.*, p. 167.

¹² Mulțumim și pe această cale domnului F. Glenn Thompson din Dublin, Irlanda, pasionat artist și istoric amator care, printr-o asiduă, dar dezinteresată muncă personală, ne-a furnizat copii după acest material, în totalitate necunoscut la noi, oferindu-ne astfel posibilitatea de a-l cerceta și a-l da publicității pentru cititorii români.

„The Illustrated London News” trimisese ca observatori ai războiului, trei ilustratori: Irving Montagu (1850 — 1901), aflat de partea aliaților, în vreme ce alți doi erau atașați trupelor turcești, Melton Prior (1845 — 1910) la armata de pe Lom și Joseph Bell (? — ?) cu armata din Bulgaria de Vest, în Pasul Șipka. La aceștia se adăuga austriacul Johann Nepomuk Schönberg (1844 — 1903), ce acționa ca un colaborator independent ce-și trimitea desenele și corespondențele atît la reviste franțuzești cît și la cele britanice. Uneori îi era confundată chiar naționalitatea conotîndu-i-se prenumele John, fiind considerat mai mult englez decît supus cezaro-crăiesc datorită prezenței sale constante în anturajul gazetarilor insulari. Fiind străin, redacția păstra față de el o anumită deferență și în majoritatea cazurilor fie preciza în legenda însoțitoare că desenul îi aparținea, fie îi păstra semnătura într-un colț al paginii — curiozitate deosebită de care ceilalți artiști speciali nu se bucurau. De obicei apărea mențiunea, foarte neutră „From a sketch by one of our special artists” fără ca pe schiță să fie lăsată semnătura sau inițiala autorului. Față de anteriorul conflict oriental, revista londoneză nu făcuse nici un progres în acest sens, ținîndu-și în totală umbră desenatorii de marcă pe care îi posedă. Conservatoare prin excelență, ea nu luase bunul exemplu al foilor franceze, ce se mîndreau cu artiști de excepție ce-și oferiseră serviciile redacției. De aceea, cercetătorul de azi este pus în dificultate la atribuirea lucrărilor unuia sau altuia dintre „speciali”, cu atît mai mult cu cît ele treceau și prin mîinile gravurilor care le stilizau sau le interpretau în funcție de cunoștințele și talentul lor. Singurul indiciu este faptul că știm repartizarea fiecărui desenator într-una sau alta din tabere și, în funcție de subiectul trimis, putem stabili paternitatea.

Este de presupus, deci, că majoritatea desenelor din România sau din campamentele Armatei de Vest, comandată de principele Carol, se datorau lui Irving Montagu.

Primele imagini trimise de la noi prezintă trupele ruse care abia intraseră în țară: *Un cap de pod al arangardei ruse în România*¹³ și *Cazaci pe drumul dintre Galați și Barboși*¹⁴, ambele rezervate redutabilelor unități de cavalerie, fie recunoscînd terenul, fie într-un popas de adăpare a cailor atît de greu încărcăți cu echipament și armament. Numărul 1975/mai 19, 1877 conține mai multe ilustrații făcute în diverse locuri, fapt ce denotă o mare mobilitate a artistului și în același timp îi pote fi reconstituit traseul: *Trupe rusești la gara din Iași* (p. 465), cu un detașament de soldați abia coborîți din tren, cu ținuta în neorinduială, dar bucurîndu-se că-și pot dezmorți picioarele și pot respira aer curat după drumul cel lung făcut în vagoane de vite; ei trec pe lîngă o garnitură pregătită

¹³ „The Illustrated London News”, nr. 1973/mai 5, 1877, p. 409.

¹⁴ Ibidem, nr. 1974/mai 12, 1877, p. 347.

pentru front, pe a cărei platformă se află tunuri, chesoane de artilerie și căruțe de ambulanță. Un ofițer le arată direcția în care să o ia. Pe deal, deasupra gării, se văd câteva acoperișuri și turlele bisericii mănăstirii Frumoasa. Alt crochiu descrie *Sosirea Marelui Duce Nicolae al Rusiei la Villa Antachi, locuința sa din Galați* (p. 476) — comandantul suprem al trupelor imperiale, aflat într-o trăsură deschisă împreună cu un aghiotant, salută mulțimea care s-a strâns să-l întâmpine. Pe aceeași pagină apare o *Schiță din București*, cu o mulțime de țigoveți strinși în jurul unui chioșc de ziare pe care, printre reclame ale gazetelor „Românul”, „Telegraful” și „Timpul” ce se vindeau cu 30 de bani — text foarte bine copiat, din română, de autor — este afișată și o caricatură referitoare la război, cu două personaje ce-și dispută Dunărea, un rus mustăcios și un turc indolent. Scena este alertă și evocatoare: negustori ambulanți, țărani și copii fac haz de umorul gros al desenului ce este pe înțelesul lor. În cealaltă parte, pe fereștrucia acestui chioșc, vinzătorul oferă un ziar unui dorobanț fercheș ce pare cam neîncrezător în slova scrisă, stînd cu minile în buzunar, pe cînd o țărăncă aprigă de lingă el gesticulează și vociferează în legătură cu evenimentele. Întreaga compoziție are ceva din grafica satirică a lui Daumier, atît în sintaxa ei plastică, cit și în mijloacele folosite pentru a produce ilaritatea.

Tot în acest exemplar apare o schiță cam ciudată cu un *Sat valah* (p. 469) ce este o aglomerare de bordeie și de colibe pe piloți. Aceasta este o anomalie, căci dacă ar fi fost într-o zonă inondabilă și construcțiile ar fi fost ridicate pe piloți, bordeiele nu ar fi fost utile; pare mai probabil că artistul (ori gravorul ce a decalcat desenul) să fi luat pătulele sau cotețele de păsări drept locuințe umane. Oricum, neașteptata lor concentrare și apropiere, fără curțile și grădinile atît de caracteristice oricărei așezări românești, este anormală. Ar putea fi vorba de o compoziție liberă sau din imaginație, amintire a vreunui loc văzut în grabă în timpul drumului sau al vreunui popas. Țărani cu bîte și căciuli mari și țărănci acoperite cu marama se plimbă sau conversează pe uliți; una se întoarce de la apă cu o cofă pe umăr; copiii se joacă în fața adăposturilor cu găinile și porcii ce mișună peste tot.

Mai jos este dat un peisaj fluvial — *Pe Dunăre, lingă Brăila*. Autorul s-a aflat într-o ambarcațiune căci vederea este luată chiar de pe apă. Spre stînga plutește unul dintre monitoare turcești ce patrula, supraveghind țărmurile. Totul este pașnic și calm, luminat de o geană de soare la orizont. Nimic nu anunță zgomotul canoadelor ce nu peste mult timp aveau să zguduie aceste locuri. Dar aceasta era liniștea grea de dinaintea catastrofei. Pe 11 mai 1877 un tir bine țintit de bateriile din Brăila scufundă monitorul „Lufti Djelil”, retras pe brațul Măcin, iar 15 zile mai tîrziu, în noaptea de 25 spre 26 mai, pe același canal este

distrus un alt bastiment, „Hifzi Rahman”, de o flotilă rusă. Portretul comandantului ei, locotenentul T. Doubassoff, făcut după o fotografie, apare în „The Illustrated London News”, nr. 1978/iunie 9, 1877 (p. 529), alături, și de aceeași dimensiune, cu cele ale unor superiori, generalul Arthur Adamovici Nepokoicinski, șeful marelui stat major rus, și prințul Carol al României, lucru ce denotă importanța acestei fapte de arme și prim succes al acestui război¹⁵. Pe aceeași pagină este tipărită gravura cu *Infanteriști ruși jucînd și cîntînd în gara Ploiești* — compoziție plină de vioiciunea petrecerii soldaților în repaus.

În numărul următor al revistei, pe o întreagă pagină apare crochiul unui moment festiv la care asistase trimisul special englez: *Prințul Carol al României decorînd soldații care au fost în luptă*¹⁶. Militarii care sînt decorați se distinseseră prin fapte de bravură încă înainte de trecerea Dunării, în bombardamentul de la Calafat din 26 aprilie/8 mai — este deci vorba de ceremonia care avusese loc pe 4/16 iunie¹⁷. Evenimentul se desfășoară pe un cîmp unde se adunaseră soldați de diverse arme: în prim plan, în stînga, se observă un dorobanț, doi infanteriști de linie și cîțiva vînători pedestri. Domnitorul, călare, prinde decorația pe pieptul unui ofițer: alții își așteaptă rîndul. Principesa Elisabeta, în costum de călărie, asistă la ceremonie în fruntea suitei; de altfel, în grupul ofițerilor de stat major și într-o trăsură din apropiere se văd și alte doamne care privesc, cu interes, cele ce se întîmplă. Doi civili, în dreapta, în sacouri și pălării nu tocmai de gală, par a fi gazetari străini. Unul dintre ei se uită în afară, spre artistul care desena.

Alte momente solemne apar în numerele următoare, precum *Împăratul Rusiei binecuvîntat de preoți români în gara Ploiești*¹⁸ (unde, în centrul imaginii, alături de țar se observă chipul ministrului de externe Mihail Kogălniceanu) și *Trupe rusești mărșăluind prin fața împăratului Alexandru II și a Marelui Duce Nicolae, la Ploiești*¹⁹. *Români dansînd hora în fața Marelui Duce Nicolae și a prințului și prințesei României*²⁰ prezintă un moment de destindere, cînd domnitorul care, prin tradiție, vizita într-o anumită zi țîrgul Moșilor, își invită și oaspetele rus la această insolită distracție. Un mare cort fusese întins special pentru nobilii vizitatori. Peste tot fluturau steaguri tricolore. O horă se încinsese chiar în fața lor, dar

¹⁵ Adrian-Silvan Ionescu, *Luptele purtate pe Dunăre în timpul războiului din 1877–1878 în iconografia epocii*, în „Revista Muzeelor și Monumentelor. Muzee”, nr. 5, 1989.

¹⁶ „The Illustrated London News”, nr. 1 979/iunie 16, 1877, p. 561.

¹⁷ Vasile Petrișor, Vasile Nicolae, *Românii în lupta pentru cucerirea independenței deplină de stat 1877–1878, Repere cronologice*, București, 1987, p. 68.

¹⁸ „The Illustrated London News”, nr. 1 980/iunie 23, 1877, p. 577.

¹⁹ Ibidem, nr. 1 981/iunie 30, 1877, p. 605.

²⁰ Ibidem, nr. 1 983/iulie 14, 1877, p. 44.



Fig. 10 . Români dansind hora în fața Marelui Duce Nicolae și a prințului și prințesei României, „The Illustrated London News”, nr. 1 983/iulie 14, 1877.



Fig. 11. Regimentul 16 Dorobanți la Breslanița, lângă Plevna, în „The Illustrated London News”, nr. 1 992/septembrie 15, 1877.

femeile prinse în ea par mai degrabă niște doamne din înalta societate ce făceau parte din suita prințesei, înveșmîntate la fel ca ea în port popular pentru această ocazie. Toate aceste amănunte se regăsesc și în notele unui alt artist observator de război, francezul Dick de Lonlay: „[...] Vreau să vizitez celebrul tîrg al Moșilor, unde astăzi este marea zi : se așteaptă vizita prințului și a marelui duce [...]. Către orele opt ale serii niște urale entuziaste ne anunță sosirea ilustrilor vizitatori, care sînt așezați într-un landou, prințul Carol pe bancheta din față, în fund prințesa Elisabeta avînd la stînga

ei pe marele duce Nicolae, sosit de la Ploiești la ora patru și jumătate. Prințesa României a îmbrăcat pentru această promenadă costumul național : costum dintre cele mai încîntătoare, pe care încerc să-l descriu pentru a satisface curiozitatea cititoarelor mele. Acest costum se compune dintr-o fustă de lînă neagră sau roșie, acoperită cu mari broderii de mătase de toate culorile, puse în valoare de paiete de argint, dintr-un șorț în nuanțe vii și strălucitoare, cu aceleași ornamente. Corsajul consistă dintr-o bluză de mătase albă, acoperită în întregime cu bănuți de aur și argint a căror compunere



Fig. 12. Halță a trupelor românești în marșul spre Breslanița, în fața Plevnei, „The Illustrated London News”, nr. 1 992/septembrie 15, 1877.



Fig. 13. Avanpost românesc în fața Plevnei, în „The Illustrated London News”, nr. 1 996/octombrie 13, 1877.

formează desene dintre cele mai originale și care strălucesc ca mii de focuri. Precum coafură, o calotă mică din postav roșu cu motive din fir de aur prinsă pe păr într-o parte, cu împletitură de țechini și peste care este aruncat un vâl din borangie, plin de paiete de aur și argint, ce cade pe gât și umeri”²¹. Frederic Kohn-

Abrest, trimis special al ziarelor „Le Siècle”, „Le Rappel” și „L’Indépendance Belge”, martor și el al acestei vizite, adaugă că, în veselia generală a Moșilor, Marele Duce a invitat-o pe prințesa Elisabeta să danseze o polcă²².

În același număr al revistei londoneze este publicată schița *Spioni duși din campamentul*

²¹ Dick de Lonlay, *En Bulgarie 1877–1878. Souvenirs de guerre et de voyage*, Paris, 1883, p. 76–78.

²² Fr. Kohn-Abrest, *Zig-zags en Bulgarie*, Paris, 1879, p. 206.

rusesc la închisoarea Văcărești, lângă București (p. 28), în care un grup de oameni bănuți de intenții dușmănoase sînt conduși de patru călărași spre locul de detenție. Ambele lucrări par a fi executate de altă mînă decît cea cu care ne

trezită de fusilada ce se dă la tranșee. Ofițeri și soldați ies din corturi și privesc, neliniștiți, spre orizontul luminat de împușcături.

Cu toate că era război, totuși, la sud de Dunăre viața își urma cursul ei firesc, așa cum



Fig. 14. Atac nereușit al Regimentului 15 Dorobanți (români) asupra celei de-a doua redute Grivița, în „The Illustrated London News”, nr. 1 997/octombrie 20, 1877.

obișnuisem pînă acum fără a fi lipsite de expresivitate, totuși chipurile și gesturile sînt cam rigide și nu se simte acea lejeritate de așternere a unui desen ce definește artistul expert, gata oricînd să surprindă esențialul din cîteva linii modulate, bogate în valori plastice.

Toate aceste calități sînt evidente într-un facsimil primit de pe cîmpul de luptă, de lângă Plevna, cu tabăra Regimentului 16 dorobanți la Breslanița²³. Un grup de ofițeri și-au întins o pătură direct pe iarbă și prinzesc. Trei dorobanți trec, respectuoși, la oarecare distanță și trag cu ochiul spre superiorii lor. În vale se văd corturile trupei și armele puse în piramidă. O altă imagine de pe aceeași pagină, *Haltă a trupelor române în marșul spre Breslanița în fața Plevnei*, nu mai are aceeași vervă, părînd a aparține altui autor (sau altui gravor). Soldații s-au trîntit așa cum erau, cu ranițele în spinare, să se odihnească puțin. Ofițerii sînt și ei osteniți — unul, în partea stîngă, se șterge de sudoare pe frunte. Alții, călări, își supraveghează oamenii sau și-i încurajează cu vorbe de îmbărbătare. În depărtare se scurge un convoi de căruțe, tunuri, chesoane și bucătării regimentare, pe lângă care trec în grabă niște cavaleriști.

O reușită nocturnă este *Atac de noapte asupra unui avanpost românesc la Riben, în fața Plevnei*²⁴ — campamentul din linia a doua este

se vede într-o schiță foarte reușită cu *Avanpost românesc în fața Plevnei*²⁵, unde alături de tranșeele în care stau de veghe doi dorobanți cu armele pregătite, un cioban bulgar însoțit de fiul său și de un cîine s-a oprit să-și lege nojițele opincilor, în vreme ce oile sale pasc liniștite.

Dar liniștea era doar aparentă. Pe două pagini în mijlocul revistei apare *Asaltul redutei Grivița în fața Plevnei pe 11 septembrie*, făcîndu-se precizarea „Facsimil după o schiță a artistului nostru special din armata aliată ruso-română”. Era vorba de Schönberg, a cărui semnătură apare foarte clară în dreapta jos, alături de data cînd a făcut desenul — 15 septembrie 1877. Datele sînt după stilul nou, fiind vorba deci de lupta din 30 august, cînd românii au cucerit prima redută din lanțul fortificațiilor turcești. Nu mult după aceea este publicată gravura ce prezintă nefericita luptă din 6/18 septembrie — *Atac nereușit al regimentului 15 dorobanți (români) asupra celei de-a doua redute Grivița*²⁶ ce, stilistic, pare a i se datora lui Irving Montagu, fiind diferit de felul de lucru al lui Schönberg și neavînd semnătura sa. Aceste două imagini sînt, probabil, singurele realizate de artiști britanici și publicate de „The Illustrated London News” care au fost cunoscute la noi și, datorită mării lor veridicități, au fost reproduse de nenumărate ori în tipărituri.

²³ „The Illustrated London News”, nr. 1 992/septembrie 15, 1877, p. 252.

²⁴ Ibidem, nr. 1 994/septembrie 29, 1877, p. 301.

²⁵ Ibidem, nr. 1 996/octombrie 13, 1877, p. 357.

²⁶ Ibidem, nr. 1 997/octombrie 20, 1877, p. 376.

ulterioare războiului, în special în tomuri de istorie din contemporaneitate. Nimic teatral, nimic lucrat convențional, după canoane prestabilite ale picturii batailliste. Mai mult chiar, ofițerii ce, de obicei apăreau în prim plan, aici se pierd în masa atacanților ce se aruncă, puhoi, asupra șanțurilor vrăjmașe. Trupuri împietrite de moarte, contorsionate de durerea rănilor sau în plin avînt vitejesc oferă autorului tot atîtea posibilități de a-și demonstra măiestria redării acestor variate ipostaze. Pozițiile sînt deosebit de bine observate, sculpturale; unele siluete întunecate se decupează pe albul norilor de fum ai împușcăturilor. Privind aceste ilustrații putem constata ce mare progrese a făcut reportajul artistic de război în cei 24 de ani ce despărteau luptele de la Oltenița și Silistra de cele de la Plevna.

Datorită vizitei pe care desenatorii atașați trupelor aliate o fac la spitalul de la Côtroceni posedăm portretele din perioada campaniei a acestor bravi: *Doi dintre artiștii noștri speciali aflați la război, Herr Schönberg și Dl. Irving Montagu, au vizitat împreună spitalul militar din București, care a fost înființat și este condus și administrat personal de prințesa României*²⁷. Aceasta i-a primit pe cei doi reporteri într-una din rezerve, în timp ce surorile și doamnele ce-și oferiseră serviciile caritabile îngrijeau de răniți. În același timp se afla acolo și consulul olandez la București. Gazetarii își prezintă omagiile doamnei țării, Irving Montagu mai în față, se înclină cu respect, în vreme ce Johann Nepomuk Schönberg își așteaptă rîndul la marea cinste ce îi era acordată. Infermierii și răniții în stare mai puțin gravă privesc cu interes scena, unică în felul ei. Mai jos este inserată o schiță a exteriorului acestui spiral: mai multe barăci mari peste care flutură steagul Crucii Roșii. Același semn se vede și pe cîteva căruțe cu coviltir ce au adus răniți sau provizii.

Cei doi desenatori aveau tot interesul să-și informeze cititorii de starea spitalelor românești deoarece, așa cum ne arată ziarul „Familia”, reprezentanții presei engleze făcuseră o listă de subscripție în favoarea acestor lăcașuri, iar soția consulului britanic, colonelul Mansfield, se interesa de starea răniților și participa la îngrijirea lor²⁸.

În Bulgaria, însă, luptele continuă. O mică gravură prezenta un *Atac turcesc asupra liniilor românești*²⁹ dar, fiind luat de foarte departe, nu dădea prea multe detalii asupra evoluției luptei ce se desfășura undeva între colinele dintre care se ridica fumul. În prim plan se vede un regiment de infanterie, aflat pînă atunci în

rezervă, îndreptîndu-se spre focul înclăstării. Tot de departe și tot prin fumul exploziilor este sugerată bătălia și în schița *Bombardarea Plevnei* apărută în nr. 2001/noiembrie 17 (p. 469). Urcați pe carele cu fin, sau pe coviltirele ambulanțelor, cărașii și ceilalți civili se străduiesc să distingă efectul canonadei. Pe o muchie de deal se văd cîteva ofițeri de stat major călări, ce observă lupta. O altă schiță de pe aceeași pagină îl arată pe *Prințul Carol al României ducîndu-se la cartierul general de la Poradim* — domnitorul, însoțit de un aghiotant și de un ofițer rus, și escortat de patru roșiori, salută un dorobanț ce-i dă onorul la intrarea în sat; mai departe se văd sirurile de corturi soldățești, iar în zare fumul descărcărilor de artilerie. O căruță a Crucii Roșii s-a oprit să lase drumul liber. Cîteva soldați și-l arată reciproc pe vodă.

Aceste ultime schițe, ce nu mai ofereau cititorilor dramatismul luptei, ci se rezumau să dea doar vagi informații despre ceea ce se întîmpla în prima linie, erau cauzate de faptul că toți gazetarii fuseseră îndepărtați din preajma acelor locuri, așa cum relevă o notă: „Artiștii, ca și alți corespondenți de ziare, sînt acum excluși din cercul interior al tranșeeilor și bateriilor liniei rusești de împresurare”³⁰. De aceea, crochiurile trimise de desenatorii britanici afiliați trupelor aliate vor fi tot mai puține, prevalînd cele furnizate de Melton Prior și Joseph Bell, ce se aflau de partea turcească. De altfel, în numărul care dădea sus-citata relatare, apare ilustrația intitulată *Tabăra corespondenților lui «Times» și «The Illustrated London News» atacată de lupi*. Textul însoțitor glăsuiește: „Dl. Irving Montagu, care și-a ridicat cortul rătăcitor lingă cel al d-lui R. Coningsby, corespondentul lui „Times”, și-a folosit creionul pentru schița gravată pe prima pagină, pentru a ne arăta efectul unei alarme nocturne, nu din cauza apropierii turcilor ci a unei haite de lupi, care a luat prin surprindere campamentul lor în orele care ar fi trebuit dedicate necesarului somn”.

Acesta avea să fie chiar ultimul desen ce-i este publicat curajosului Montagu. Dintr-un motiv sau altul el nu mai asistă la fazele finale ale luptelor din jurul Plevnei și nici nu va intra în fortăreață după cucerirea ei astfel că revista rămîne tributară materialelor de maximă importanță trimise de observatori de front de alte naționalități, precum leipzighezul Mathes Koenen și bucureștenii Carol Szathmari și Franz Duschek.

Szathmari era un asiduu colaborator al revistelor ilustrate europene încă de la înființarea lor. În cele englezești nu fusese atît de des prezent ca în „L'Illustration”, „Le Monde Illustré” și „Illustrierte Zeitung”, deși contribuțiile sale erau totdeauna bine primite. Un moment cheie cum fusese a doua luptă dată de ruși pen-

²⁷ Ibidem, nr. 1 998/octombrie 27, 1877, p. 396.

²⁸ *Familia* — corespondențe de la Plevna. Texte selectate, note și comentarii de Stelian Vasilescu, Oradea, 1977, p. 130, 104.

²⁹ „The Illustrated London News”, nr. 1 999/noiembrie 3, 1877, p. 437.

³⁰ Ibidem, nr. 2 000/noiembrie 10, 1877, p. 446.



Fig. 15. Doi dintre artiști vizitînd spitalul prințesei la București, în „The Illustrated London News”, nr. 1 998/octombrie, 1877.

Fig. 17. Tabăra corespondenților lui „Times” și „The Illustrated London News” atacată de lupi, în „The Illustrated London News”, nr. 2 000/noiembrie 10, 1877.

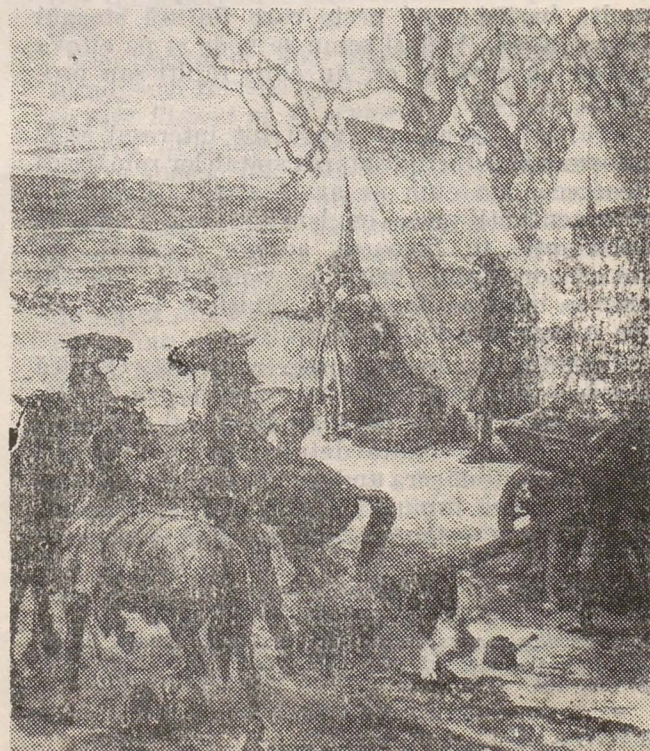
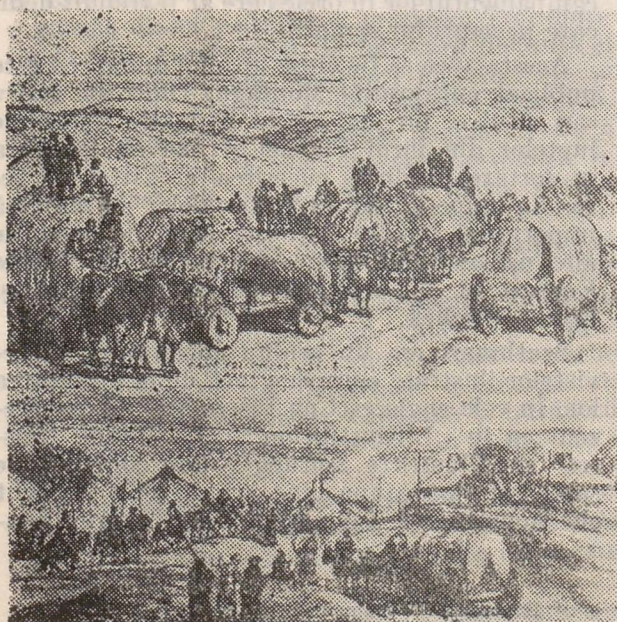


Fig. 16. Bombardarea Plevnei (sus); Prințul Carol al României ducîndu-se la cartierul general de la Poradin (jos), în „The Illustrated London News”, nr. 2 001 /noiembrie 17, 1877.



tru Plevna pe 30 iulie 1877 — ce fusese un mare eșec și obligase comandamentul țarist să facă apel la ajutorul românesc prin celebra telegramă trimisă de Marele Duce Nicolae principelui Carol — nu putea să nu-și găsească locul

colia de pe chipul celor câteva personaje care nu sînt alții decît învingătorii. Conture puternice, jocul net de alb-negru cu extrem de puține treceri prin gri, caligrama nervoasă cu care a tratat fundalul, contribuie în chip salutar la

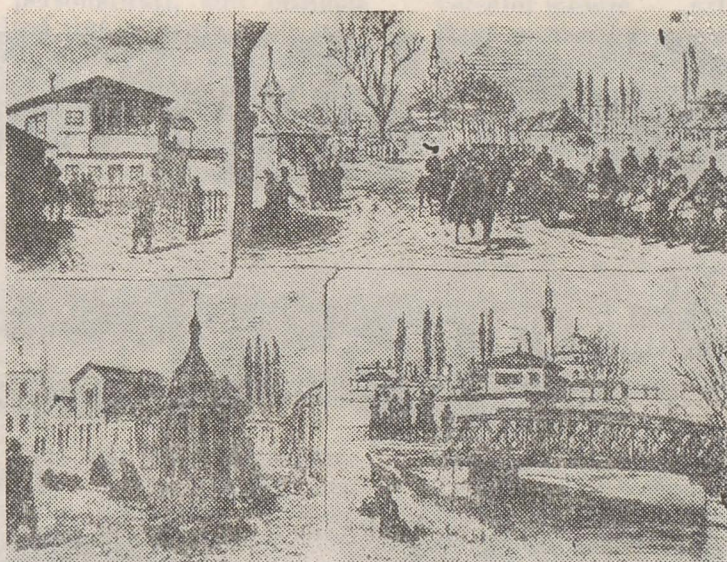


Fig. 18. Schițe de C. Szathmari, pictor de curte al prințului României : 1. Casa lui Osman Paşa în Plevna ; 2. Osman Paşa părăsind Plevna ; 3. O stradă în Plevna ; 4. Pod la Plevna, în „The Illustrated London News”, nr. 2 011/Ianuarie 12, 1878.

în paginile lui „The Illustrated London News”, mai ales cînd redacția nu avusese nici un mar-tor ocular acolo, așa cum se și precizează : „Ni-ci unul dintre Artiștii noștri Speciali nu a fost prezent la bătălia de la Plevna, din 31 (sic) al lunii trecute, dar am primit de la Dl. Carol Szath-mary, din București, Pictor de Curte al Prin-țului Carol al României, o schiță după care s-a pregătit poza noastră pe două pagini a bătăliei [...]”³¹. Tratarea este într-o manieră expo-zitivă, consacrată de pictura bataillistă, cu ofițerii superiori în primele rînduri, în poziții eroice și trupele prinse în încelestări dramatice. Tot unei conjuncturi asemănătoare — lipsa gazetarilor englezi din Plevna și din împrejurimi după cucerirea ei — sînt inserate și schițele din numărul 2 011/ianuarie 12, 1878, pe o pagină dublă (p. 32—33), o colaborare cu Mathes Koenen *Orașul Plevna văzut de pe drumul spre Lovcea (privind spre nord), schițat Dec. 11*; ve-derea este luată de pe o înălțime unde se afla cimitirul și o moschee, unde se văd cîțiva ofi-țeri ruși, unul călare, altul odihnindu-se pe o piatră tombală, alții în picioare și trupele care mărșăluiesc de-o parte și de alta a acestui loc, pe străzile pustii. Artiștii reușesc să redea toată durerea pe care ți-o poate transmite un oraș mort ca acesta: copacii desfrunziți, cu ramurile ca niște brațe descărnate ridicate spre cer, jalea caselor goale, fără geamuri, cu ușile sparte, acoperișurile găurite și zidurile căzute, eco-ul macabru al cadenței cizmelor cît și melan-

aceste efecte. Cealaltă gravură, de la pagina 41, este opera exclusivă a lui Szathmari, fiind o compoziție de miniaturi liniare, fin trasate, pe care le făcuse în orașul-fortăreață după predare. Ele sînt numerotate și reprezintă : 1. *Casa lui Osman Paşa la Plevna* — o clădire absolut obișnuită, acoperită cu olane, cu parter și etaj, la care are un cerdac ; 2. *Osman Paşa părăsind Plevna* — mușirul așezat într-o tră-sură cu patru cai, încadrat de cîțiva ofițeri ruși călări și urmat de o gardă ce pare, totuși, for-mată din turci înarmați cu lănci (dar desenul este prea mic pentru a avea pretenția la o pre-cisă identificare a naționalității sau costumu-lui escortei); scena este privită de niște doro-banți români ce se află în preajmă ; în spatele lor se vede orașul, acum liniștit, cu case mici și multe minarete ; 3. *Stradă din Plevna* — cu aspectul dezolant de după înfringere, plină de cadavre vegheate de compatrioți ce stau tur-cește lingă ele ; 4. *Pod în Plevna* este un peisa-j citadin plin de chietudine, de parcă războiul nu ar fi trecut pe acolo, cu o moschee și chipa-roși falnici în jur.

Cîteva numere mai tîrziu sînt publicate cîteva imagini după fotografii de confratele Franz Duschek, fără însă a-i fi dat numele. Redac-ția recunoaște că nici măcar nu știe cine este autorul : „Ilustrațiile noastre din război din ziarul acestei săptămîni cuprind mai multe din scenele care au avut loc la Plevna, cînd armata lui Osman Paşa s-a predat Împăratului Alexan-dru, pe 10 și 11 ale trecutei (luni), pentru care sîntem îndatorați unui fotograf străin (subl. n.)

³¹ Ibidem, nr. 1 988/august 18, 1877, p. 162.

ocupat acolo cu exercitarea artei sale”³². Cele șase gravuri sînt următoarele: 1. Armata lui Osman Pașa predîndu-se Împăratului Rusiei; 2. Pod la Plevna pe drumul Sofiei; 3. Ruși și români pe cîmp, la ieșirea lui Osman Pașa; 4. Plevna văzută de pe drumul Sofiei; 5. Împăratul Rusiei în campamentul gărzii imperiale; 6. Cartierul general al Împăratului Rusiei la Poradim. Un destin vitreg (sau poate o excesivă modestie pe care artistul a exprimat-o

Plevna văzută de pe drumul Sofiei; 5. Împăratul Rusiei în campamentul gărzii imperiale; 6. Cartierul general al Împăratului Rusiei la Poradim. Un destin vitreg (sau poate o excesivă modestie pe care artistul a exprimat-o

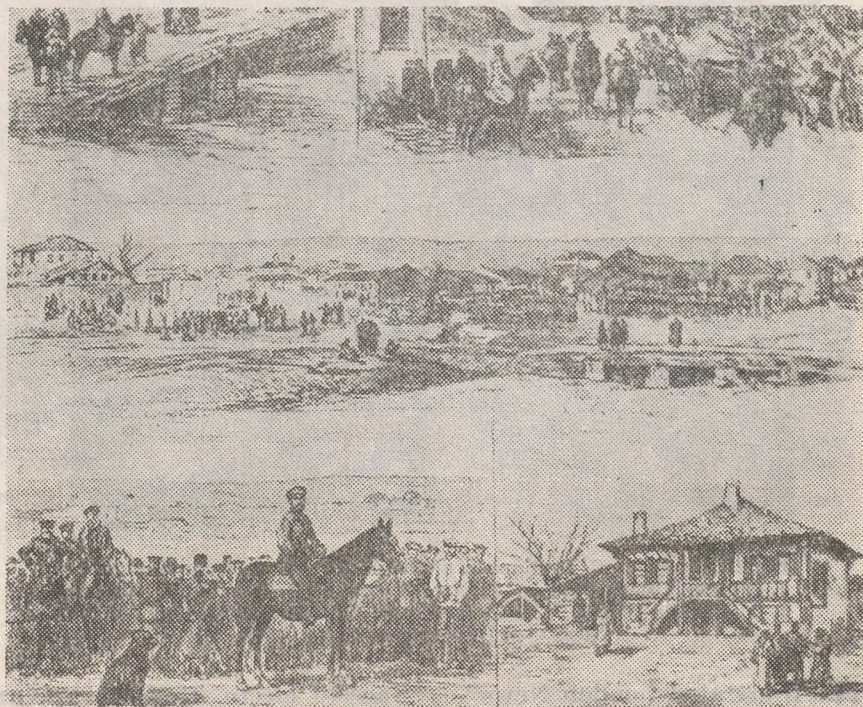


Fig. 19. Plevna și predarea lui Osman Pașa. După fotografiile de Franz Duschek. (1. lipsește n.n.) 2. Pod la Plevna, pe drumul Sofiei; 3. Ruși și români pe cîmp, la ieșirea lui Osman Pașa; 4. Plevna văzută de pe drumul Sofiei; 5. Împăratul Rusiei în campamentul gărzii imperiale; 6. Cartierul general al împăratului Rusiei la Poradim, în „The Illustrated London News”, nr. 2 013/ianuarie 26, 1878.



Fig. 20. Mușirul Ghazi Osman Nuri Pașa. După o schiță făcută de autor pe data de 9 decembrie 1877, în William Herbert, *The Defence of Plevna*, London 1895.

pentru păstrarea anonimatului) a urmărit creația fotografică reprodușă în presă a lui Duschek. Totuși, valoarea operei sale din timpul războiului a fost cunoscută și apreciată pe plan european, el fiind distins cu mai multe ordine și medalii în semn de omagiu și recompensă³³.

Între documentariștii de front englezi trebuie menționat și unul ad-hoc William Herbert, ce era voluntar în armata otomană. Memoria-list inveterat, autor a două mari volume în care își descrie experiența din timpul campaniei în Bulgaria — „The Defence of Plevna” (London, 1895) și „The Chronicles of a Virgin Fortress” (London, MDCCCXCVI) — el înse-rează lingă pagina de titlu a primei lucrări portretul lui Osman Pașa. După cum precizează legenda „From a Sketch taken by the Author on December 9, 1877”, se vede că acest chip a fost lucrat în clipele cele mai tensionate, cînd mușirul trebuia să ia o hotărîre decisivă pentru a sparge împresurarea aliaților. Pe trăsăturile aspre ale apărătorului Plevnei se citește oboseala rezistenței îndîrjite, dar și hotărîrea de a încerca

³² Ibidem, nr. 2 013/ianuarie 26, 1878, p. 78.

³³ Adrian-Silvan Ionescu, *Mărturii foto-documentare ale unui reporter al Războiului de independență — Franz Duschek*, în „Revista Muzeelor și Monumentelor, Muzee”, nr. 7, 1988.

toate posibilitățile ce-i mai rămăseseră — calități specifice marilor comandanți. Din felul de lucru al voluntarului britanic se vede clar că avem de-a face cu un neprofesionist care și-a încercat și el talentul necultivat cu desenarea figurii unei mari personalități, sub ordinele căreia lupta. Dar, dacă sînt evidente unele stîngăcii datorate lipsei de exercițiu și dacă lipsesc calitățile plastice, nu se poate totuși contesta valoarea de document a acestei schițe luate în condiții grele, chiar sub ploaia de foc a aliaților, pentru care victoria era doar o chestiune de ore.

Pătrunși de caracteristicul sînge rece al nației lor și de curiozitate profesională — cei îndemna să se avînte, cu mult curaj, în linia întii, unde, nu de puține ori, se făceau și utili prin îngrijirea răniților sau transmiterea diverselor mesaje — „artiștii speciali” englezi au lăsat posterității consemnări grafice de o deosebită importanță asupra războiului pentru independența României, care azi își găsesc locul binemeritat și îndelung așteptat în iconografia anului de luptă 1877 — 1878, alături de operele celorlalți documentariști de front din epocă.

BRITISH “SPECIAL ARTISTS” IN THE ORIENTAL WAR OF 1877—1878

(S U M M A R Y)

More than sixty years ago the great scholar Nicolae Iorga asked the cultural attachés and other employees of the Romanian Embassy in London to look for some 1877 issues of “The Illustrated London News”, which were missing from all the Romanian libraries. Iorga was interested in that very period in the images dealing with the Oriental War of 1877 — 1878 (of which he already published a good part from French and Spanish magazines). It seems that his plea remained unanswered because neither Iorga nor other researchers after him published any illustration belonging to a British “special artist” ever since.

Now, for the first time these drawings are revealed to the Romanian public. I am grateful to Mr. F. Glenn Thompson of Dublin, Ireland, without whose priceless help this paper could not be completed. He devoted a lot of his spare time searching the old collection of the above-mentioned magazine, selecting and photocopying images dealing with Romania and the Romanians — for which I owe him a great debt of gratitude.

During the Crimean War there appeared a new kind of war correspondent — the *special artist* — who was the envoy of an important illustrated magazine. There were much more such magazines in 1877 than in 1853 — 1856 so that the “special artists” from all over the world swarmed first in Romania and then on the Bulgarian battlefields. At the outbreak of the war of 1877 there were three important illustrated British magazines: “The Pictorial World”, “The Graphic” and “The Illustrated London News” (the oldest and most appreciated of all).

The editor of “The Illustrated London News” had sent three artists on the field: Irving

Montagu, Melton Prior and Joseph Bell. While the first artist was attached to the allied troops of Russia and Romania, the other two followed the Turkish armies.

The woodcuts were seldom signed. The name of the author was never mentioned in the caption, there being simply written: “From a sketch by one of our special artists”.

Beside the draings of these British artists which were weekly published, there were also printed the sketches of some foreign free lance artists, such as the Austrian Johann Nepomuk Schönberg or the Romanian Carol Szathmari. As a special courtesy for their co-operation their names were always inscribed in the caption.

Sometimes the lack of sketches depicting the latest events — caused by the absence of the special artists in the vicinity of the battlefield — compelled the editor to rely on photographs, if available. Photographer Franz Duschek from Bucharest was one of the contributors. He was fortunate enough to be the only civilian eye witness of the fall of Plevna (for all the other war correspondents and special artists were forbidden to approach the area as a caution against unveiling military secrets). Franz Duschek took some impressive images with the streets full of dead and wounded Turks, the shattered houses and the victorious allied troops marching through the town.

Through the woodcuts made after the sketches, the British “special artists” sent to “The Illustrated London News”, we can re-create the atmosphere of a glorious period from our past — the war of 1877 — 1878 which brought the independence of Romania.

SESIUNILE DE COMUNICĂRI ȘTIINȚIFICE ALE INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI (1990—1991)

In decembrie 1990, la Institutul de Istoria Artei, istoricul de artă Cristian Velescu a deschis șirul comunicărilor științifice cu studiul „*Cumințenia pământului*” și „*Sărutul*” de Constantin Brâncuși, o abordare iconologică, publicat în numărul de față.

O lună mai târziu, în ianuarie 1991, cercetătorul Mihai Gramatopol vorbește despre *Deconstrucție și recuperare: neul miraculos al genezei civilizației europene*. Pentru ilustrarea acestei teme autorul pornește de la cartea lui A. M. Snodgrass, *Grecia epocii întunecate*, care urma să apară în românește, la două decenii după publicarea ei în Anglia, devenită deja o lucrare clasică și care oferă noi temeuri arheologice și istorice pe baza cărora se poate afirma cu toată tăria că punctul nodal, placa turnantă și momentul critic și decisiv al formării civilizației grecești, devenită romană și mai târziu europeană, sînt evenimentele care s-au produs cu ocazia rotirii etniilor elenice în bazinul egeean, în vestul Asiei Mici și în Grecia continentală, între 1200 și înainte de finele veacului al VIII-lea î.e.n. Mihai Gramatopol a subliniat unele aspecte inedite ale procesului deconstructiv de la sfîrșitul civilizației miceniene, precum și altele, vizînd recuperarea și ducînd la formarea artei și culturii grecești. „Miracolul” grec constă tocmai în depășirea situației amintite, în contextul întîmplător prielnic al evenimentelor din Asia Mică și Orientul Apropiat, importanța acestei primejdii depășite întrecînd-o în consecință pe cea a victoriei contra persilor, la Salamina. S-a arătat că, deși intense, legăturile cu Orientul, atît în ce privește arta, cît și relu-

area meșteșugului scrisului, sub formă alfabetică în locul linearului B, trec printr-un filtru tipic grecesc, a cărui structură constituie creația nucleică și perenă a artei elene, creație care poate fi mai precis fixată în timp între submicenian și protogeometric, diversificată apoi în geometric și la începuturile arhaismului grec. Consecințele acestei refundamentări în respectivul cadru etnocultural sînt prea bine cunoscute, în încheiere subliniindu-se asemănarea, *sub specie aeternitatis*, cu deconstrucția Europei comuniste și avatarurile autorecuperării ei.

Pe 20 februarie 1991 Ioana Cristache-Panait a expus și ilustrat comunicarea *Arhitectura de lemn din județul Mehedinți*. Autoarea a conturat, la început, cadrul geografic și istoric al perimetrului avut în vedere, reliefindu-i calitatea de străveche și statornică vatră autohtonă.

De-a lungul veacurilor, lemnul și-a pus amprenta pe cultura materială și spirituală mehedinteană. Mărturiile ajunse pînă la noi sînt însă rare, deosebita lor importanță impunînd atenta lor conservare și consemnare științifică.

Autoarea delimitează categoria arhitecturii civile prin exemplare ce se constituie în argumente ale evoluției unitare pe întreg cuprinsul patriei a casei. Bisericii de lemn mehedintene, autoarea i-a relevat tipologia, ca și alte trăsături arhitectonice, i-a apreciat decorul sculptat în raport cu cel al casei, i-a evaluat aportul în arta penelului. În ceea ce privește ultimul aspect, a semnalat regăsirea unor prestigioși zugravi ai școlii de la Hurez (Nicola, Gheorghe, Ștefan).

PONTUS HULTEN, NATALIA DUMITRESCO
și ALEXANDRE ISTRATI, *Brâncuși*, Flammarion, 1986, 335 p., 591 il.

Relativ recenta monografie Brâncuși, apărută la Flammarion, se vădește a fi unul dintre studiile complexe și — prin alcătuirea sa — inedite dedicate operei și vieții sculptorului român. Aceasta pentru că autorii, renunțând la punctul de vedere singular, izolat în „distanțarea obiectivă”, pretinsă de „rigoarea științifică” de tip tradițional, oferă o perspectivă „multiplă” atât asupra creației brâncușiene, cât și asupra evenimentelor biografice care, prin forța împrejurărilor, au condiționat această creație. Fortând expresia și recurgând la procedee oarecum metaforice, sintem în măsură să afirmăm că poate pentru întâia oară în cadrul studiilor brâncușiene exegeții renunță la „perspectiva monoculară” de tip renascentist în favoarea unei considerări mai complexe a temei cercetate, aceasta înlesnind cititorului, simultan, o privire de aproape și de departe asupra universului brâncușian, teoretică și-n același timp strict atașată obiectului supus investigației, autorii făcând uneori, cu adevărat, dovada unei acribii aproape muzeografice, fără a cădea totuși prin aceasta în capcana pedanteriei. Cartea lui Pontus Hulten și a soților Natalia Dumitresco și Alexandre Istrati dedicată lui Constantin Brâncuși este susținută tocmai de acest ritm amplu care, aidoma unei respirații, apropiere obiectul investigației de ochiul cititorului apoi îl îndepărtează, oferă o perspectivă teoretică generoasă, incluzând creația sculptorului român unor ecuații metastilistice, pentru ca apoi, trecând opera brâncușiană prin filtrul relațiilor stilistice, al influențelor și al propriului aport novator, să ne apropie Opera atât de mult de priviri, încât să devenim capabili a discerne în articulațiile acesteia „amprentele” uneori profunde alteori discrete ale unor evenimente și situații din biografia sculptorului, evenimente și situații care ulterior, asemenea unui dar în plus, sint aduse ele însele drept mărturie de către monografi. Nu de puține ori din această „confruntare” a amprentelor pe care existența le-a lăsat în operă cu mărturii directe ori documentare care validează amintirile evenimente existențiale, ținește adevărul intim

al creației brâncușiene, pe care sculptorul l-a ținut parcă anume ascuns.

Rezumind această primă problematică abordată, a complexității monografiei, dar și a punctelor de vedere din care aceasta a fost scrisă, vom afirma că un fericit concurs de împrejurări va fi permis autorilor să-și articuleze armonice textele, astfel încât perspectiva multiplă pe care ne-o propun să nu evolueze spre entropie ci, dimpotrivă, vocile autorilor să se audă distinct și să se potențeze reciproc în cele două mari secțiuni ale monografiei, prima, teoretică, semnată de Pontus Hulten, iar ce-a de-a doua propriu-zis monografică, în care comentariul operei este prilejuit de acumularea și structurarea unui material faptic impresionant.

Deși, așa cum am mai afirmat, contribuția lui Pontus Hulten face corp comun cu monografia, izolată din context, ea s-ar putea constitui într-un studiu teoretic independent, dedicat marelui sculptor român. Firește, este valabilă și reciproca, amintitul material faptic pe care se sprijină a doua secțiune închinată vieții și operei lui Constantin Brâncuși prilejuește un comentariu teoretic independent, care atinge cu precumpănire probleme ale dinamicii actului creator, fapt pe deplin justificat dacă ținem seamă de împrejurarea că Natalia Dumitresco și Alexandre Istrati, ei înșiși artiști, au fost „adoptați” de către Brâncuși în calitate de discipoli, sculptorul — după cum reiese din monografie — considerându-se oarecum în glumă, un „guru” al celor doi. Dincolo de aspectul blind-ironic și inteligent-umoristic al calificativului de „guru” pe care Brâncuși singur și l-a acordat, faptul are — după opinia noastră — implicații profunde. Mai mult decât valoarea imediatetei mărturiilor ce vin din partea unor artiști care au trăit în preajma lui Constantin Brâncuși, mai mult decât abundența materialului documentar, de arhivă, impresionează perspectiva imanentă pe care un atare raport — maestru-discipol — o deschide studiului. Natalia Dumitresco și Alexandre Istrati, autorii celei de-a doua secțiuni a monografiei apărute la Flammarion, privesc creația brâncușiană și implicațiile teoretice atașate acesteia din chiar interiorul Operei, împărtaşindu-ne nu impresiile unor „exploratori” ai universului brâncușian, ci transmițându-ne vibra-

rea afectivă și emoția de natură cognitivă a unui „mediu uman” oarecum consubstanțial artistului și Operei. Așa se face că prin glasul monografiilor ne este dat să auzim însăși destăinuirea sculptorului. Această grăire mijlocită ori — metaforic exprimându-ne — „mediu-mică”, dezvăluie poate mai mult din taina operelor decât ar fi dezvăluit artistul însuși, căci — se știe — Brâncuși înconjură cu o aură de secret semnificația ultimă a operelor sale. Acest plus de informație pe care monografiile ni-l încredințează se încarcă — după opinia noastră — de semnificația unei indiscreții care îmbracă însă forma înaltă și nobilă a restituirii culturale. Indiscreția trebuie interpretată aici ca sacrificiu, iar restituirea ca servire a unei profunde cauze spirituale.

Impresionantul material factic este organizat cronologic de către monografi, astfel încît pe calea documentelor și a mărturiilor — și este meritul Nataliei Dumitresco și al lui Alexandre Istrati că pe tot parcursul monografiei această cale nu se vădește niciodată aridă, ci, dimpotrivă, pasionantă și antrenantă — devenim martori ai destinului sculptorului și al operei acestuia. Parcurgînd monografia, cititorul are uneori plăcuta surpriză ca un eveniment în aparență neînsemnat al biografiei artistului să arunce o lumină cît se poate de pătrunzătoare asupra unei opere sau a unui grup de opere îngăduind, retrospectiv, o reinterpretare a semnificației respectivei opere sau a grupului de opere. Este cazul vizitei doctorului Löffler care, însoțit de Carola Giedion-Welcker, se prezentase la sculptor pentru a achiziționa una dintre variantele *Cocoșului*; după ce-l vindecă pe Brâncuși de neplăcerile unui sughiț, medicul pleacă cu promisiunea de a stăpîni cîndva rîvnitul *Cocoș*, o operă care — după spusa sculptorului — avea să ajute „la vindecarea bolnavilor”. Punînd această informație în relație cu lecturile platonice ale lui Brâncuși, lecturi asupra cărora tot monografiile ne atrag atenția, deducem că „sursa” livrescă a *Cocoșului* brâncușian trebuie căutată în ultimul pasaj din *Fedon*, de Platon. Nu mai puțin pasionant este episodul „ubicuității” lui Brâncuși, pe care atît sculptorul, cît și monografiile săi o pun în legătură cu manifestările de tip șamanic ale „modelului” lui Brâncuși, poetul tibetan Milarepa.

Cea de-a doua secțiune a monografiei, căreia i-am putea atașa epitetul de „documentară”, aceasta pentru a o detașa de prima secțiune, se încheie printr-un catalog al operei brâncușiene, catalog din a cărui alcătuire răzbate tentația exhaustivității.

De la comentarea celei de-a doua secțiuni a monografiei Brâncuși apărute la Flammarion, vom trece la caracterizarea celei dintii. Procedăm în această ordine inversă cărții intrucît în cuprinderea „fenomenului” Brâncuși este firesc a trece de la faptul de viață și de la reflectarea acestuia în operă la perspectiva teoretică, integratoare, pe care Pontus Hulten ne-o pro-

pune în capitolele studinului său care, semnificativ, poartă titluri ca : „Brancusi et l'Idée de la sculpture”, „La photographie”, „l'Idée de l'environnement sculptural”, „La colonne sans fin”, „Verticalisme et verticalité” (am spicuit dintre titlurile secțiunii teoretice sem-nate de Pontus Hulten).

Atrăgeam atenția la începutul recenziei asupra remarcabilei unități a cărții care, în ciuda „multiplicității” vocilor și a modalităților de abordare, oferă o perspectivă unitară și în cel mai înalt grad coerentă asupra vieții și operei lui Constantin Brâncuși. Faptul își poate afla o explicație în „izomorfismul” metodei aplicate de exegeți. Oricît de deosebite între ele, modalitățile de abordare a „problemei” Brâncuși în cele două secțiuni distincte ale monografiei se aseamănă prin aceea că ambele apelează la un punct de vedere interior subiectului cercetat și supus dezbaterii. Am văzut gradul înalt de „interioritate” al punctului de vedere Natalia Dumitresco — Alexandre Istrati, datorat pe de o parte unei anumite *forma mentis* de tip artistic a celor doi exegeți, pe de altă parte conviețuirii în intimitatea spațială, dar mai cu seamă mentală și afectivă a lui Constantin Brâncuși. Pe parcursul capitolelor pe care le semnează, Pontus Hulten aduce un echivalent al acestei perspective interioare, în sensul că își construiește judecățile pornind nu de la aspectele exterioare, formale ale operei brâncușiene, ci din miezul incandescent al semnificației acestora. Un asemenea punct de vedere interior trebuia să ducă, negreșit, către surprinderea înaltului grad de coerență de care opera brâncușiană este stăpînită în ansamblul său. Pe parcursul demersului său brâncușian, Pontus Hulten izbuteste să degaje adevărate „modele paradigmactice ale vizibilului” care organizează funcționalitatea actului semnificării și al comunicării la Constantin Brâncuși. Între capitolele secțiunii semnate de Pontus Hulten se stabilesc „puncte” ce permit o circulație fluidă a informației. Astfel, în capitolul dedicat soclului, exegețul atrage atenția asupra verticalității, aceasta nefiind doar o modalitate de expresie în creația sculptorului român, ci una din dimensiunile simbolice fundamentale : „Quand Brancusi comprit que la sculpture devait partir du sol, le « socle » devint une partie de la sculpture. Il devint la partie inférieure d'une orchestration verticale qui allait du sol vers le sommet où la sculpture rencontre le ciel, son point le plus déterminant”.

De un interes cu totul particular pentru studiile brâncușiene este capitolul privitor la fotografiile executate de sculptor, fotografii care își iau ca subiect fie opere sculpturale, ori grupuri de opere, fie atelierul sculptorului pe care Pontus Hulten, în urma unei atente analize a fotografiilor brâncușiene, ajunge să-l caracterizeze drept „operă totală” și summum al creației lui Constantin Brâncuși, alături de ansamblul arhitectural de la Tirgu-Jiu. De un

interes după opinia noastră cu totul particular este „izolarea” din contextul bogat în informații al conceptului de „grup mobil” — concept formulat de sculptor — și analiza implicațiilor acestuia din perspectiva acelui nivel ridicat al coerenței care permite receptația operei brâncușiene ca un tot semnificativ.

Rezumînd, voi încheia prin semnalarea — încă o dată — a multiplelor puncte de vedere în jurul cărora se construiește monografia *Brancusi* apărută la Flammarion, multiplicitate care nu împieteză asupra caracterului „compact”, izomorf al celor două secțiuni ale recente exegeze

asupra vieții și operei sculptorului român. În mod egal voi atrage atenția asupra bogăției de sugestii incluse operei monografice discutate, sugestii care — în ciuda caracterului unitar al scrierii — fac din această lucrare o „operă deschisă”, capabilă a fecunda studii brâncușiene pe care viitorul, desigur, le va prilejui. Dacă ținem seamă și de bogăția și calitatea remarcabile ale materialului ilustrativ, vom înțelege că ne aflăm în prezența unui studiu monografic de excepție.

CRISTIAN VELESCU

REVISTE PUBLICATE
ÎN EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

— SERIA ARTĂ PLASTICĂ

— SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

— SÉRIE BEAUX-ARTS

— SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

SYNTHESIS -- BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE
LITTÉRATURE COMPARÉE

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

REVISTA DE FILOSOFIE

REVISTA ISTORICĂ

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHIE ȘI ARHEOLOGIE

DACIA, REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE

REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

INSTITUTUL DE ISTORIA
ȘI ETNOLOGIA ROMÂNIEI
BIBLIOTECĂ
Colecția de manuscrise
Nr. 1234
Fol. 45
Titlu: ...
Autor: ...
Data: ...
Loc: ...
Descriere: ...
Observații: ...